

البيان

مجلة أدبية ثقافية شهرية
العددان ٣٠١/٣٠٠ - يوليو / أغسطس (١٩٩٥)

■ النظرية الشعرية عند الرومان

د. فؤاد المرعي

■ نحو علم الأدب المقارن

د. محمد حسن عبدالله

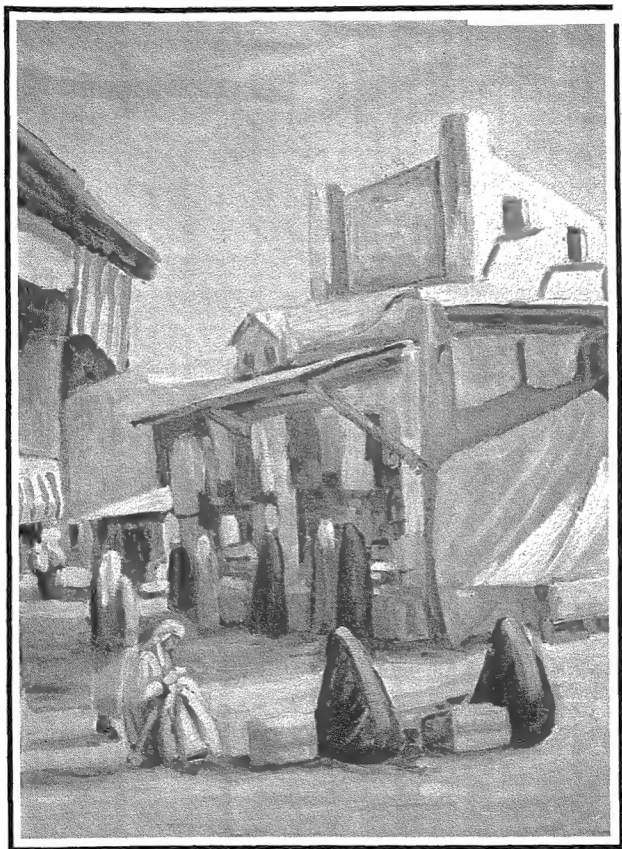
■ المجد للظلام (قصيدة جديدة)

د. خليفة الوقيان

■ ملف العدد:

(الخطاب والتلقي)





القياس: 60 × 80 سم
الخامة ألوان زيتية على قماش

سوق الذيج (1972م)

للفنان الكويتي: عبدالله سالم

البيان

العدد 300-301

يوليو - أغسطس

1995

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

رئيس التحرير:

● خالد عبد اللطيف رمضان

نائب رئيس التحرير:

● يعقوب عبد العزيز الرشيد

مستشارو التحرير:

● د. سليمان الشطي

● د. خليفة الوقيان

● ليلى العثمان

● يعقوب السبيعي

سكرتير التحرير:

● نذير جعفر

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان

ص.ب. 34043 العدلية - الكويت

الرمز البريدي 73251

هاتف المجلة: 2518286

هاتف المجلة: 2510602/2518282

فاكس: 2510603

نصن العدد

الكويت 500 فلس، البحرين 500 فلس،

قطر 5 ريالات، دولة الإمارات 5

دراهم، عمان نصف ريال، السعودية 5

ريالات، سورية 75 ليرة، مصر جنيهان،

المغرب 5 دراهم.

**الأشتراك
السنوي**

للأفراد في الكويت 5 دنائير

للأفراد في الخارج 7 دنائير وما يعادلها

للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً

للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 20 ديناراً كويتياً

1 - المواد المنشورة في المجلة تعبر عن آراء أصحابها فقط. 2 - الأعمال الإبداعية والبحوث الأكاديمية تحال إلى مختصين كل في مجاله للبت في صلاحيتها. 3 - ترتيب مواد العدد يتم وفق اعتبارات فنية لا علاقة لها بمكانة الكاتب أو أهمية المادة. 4 - يفضل أن تكون المواد المرسله للمجلة مطبوعة على الآلة الكاتبة. 5 - أصول المواد المرسله لا ترد إلى أصحابها، سواء نشرت أو لم تنشر. 6 - يرجى من كتاب المجلة تزويدها بنسخة عنهم مع صور فوتوغرافية لهم.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(300-301) JULY-AUG1995



Al Bayan

Editor-in- chief

Khaled Abdul-Latif Ramadan

Deputy Editor-in -chief

Yacoub Abdul-aziz Al-rsheid

Editorial Consultants

Dr. Suliman Al-shatti

Dr. Khalifa Al-Wugayan

Layla Al-Othman

Yacoub Al-Sbeiai

Editorial Secretary

Natheer Jafar

Correspondence

Should Be Addressed To:

The Editor:

Al Bayan Journal

P.O. Box: 34043

Audilyia -kuwait

Code: 73251

Fax: 2510603

Tel: (Journal) 2518286

2518282-2510602

يعيش الكاتب العربي هذه الأيام ظروفا صعبة، فالمنأا العربي العام لا يسر ولا يفرح، فالإحباطات تحاصرنا من كل جانب، انكسارات سياسية، وانهيارات اقتصادية، وتدهور اجتماعي، وضعف عام في محيط يرتبص بنا ويستغل ضعفنا، وفي ظل هذا الوضع البائس، تعمل قوى كثيرة على تهيش دور الكاتب والحد من حريته في التعبير. وان عائد وجهر برأيه المخالف لما يريد أولو الأمر فجزأؤه المطاردة والتنكيل والمصادرة.

فالمثقفون الأحرار في زماننا محاربون في فكرهم، ولقمة عيشهم. ويسلط عليهم في تجمعاتهم وفي الهيئات التي تحتويهم من لا علاقة له بالثقافة والفكر والأدب.

لقد أصبح من المألوف أن يتسلم قيادة الكتاب والأدباء، من لا علاقة لهم بالكتابة. وإذا ما اجتمع الأدباء العرب في مؤتمراتهم العامة تزدهم القاعات والرهات برجال الاستخبارات الذين يراقبون ويوجهون.

وتتحول الاجتماعات من لقاءات تبحث في شئون الثقافة والمثقفين إلى اجتماعات سياسية خالصة تترجم خلافات الأنظمة العربية وصراعاتها. وباتت معظم اتحادات الكتاب والأدباء، لا تمثل الكتاب في بلدانها، وتتلقى التعليمات من الأجهزة الرسمية. بل إن الاتحاد العام

للأدباء والكتاب العرب أضفى هو الآخر لا يمثل إرادة الكتاب والأدباء العرب، وربطت أمانته العامة نفسها ببعض الأنظمة العربية الدكتاتورية التي تحارب الحريات وتقهر الكتاب الأحرار وتدوس على حقوق الإنسان فإلى متى سيظل هذا الوضع الشاذ؟

ولماذا لا نبداً بالاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب ليكون منبرنا جميعا، نطرح من خلاله قضايانا ومعاناتنا، وننطلق من أرضيته مطالبين بالمزيد من الحريات للفكر والمفكرين، مبتعدين عن كل ما يفرقنا. بحيث يكون هاجسنا فقط خدمة الثقافة والمثقفين. والتعبير عن إرادة المواطن العربي، بعيدا عن أية استقطابات سياسية، تفجر الصراعات بيننا وتشدنا إلى الأرض. وتحّد من قدرتنا على التحرك والعمل المخلص لتنمية مجتمعاتنا والحق بالطفرة الحضارية التي يعيشها العالم المتحضر.

الأيام تكرر سريرة، ونحن نراوح مكاننا، دون أن نتحرك لإصلاح المعوج من أوضاعنا. وأولى الخطوات المطلوبة إصلاح الوضع البائس في الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب. فإلى متى يظل كتاب مصر وأدباؤها خارج الاتحاد؟ وإلى متى يظل كتاب معظم دول الخليج العربي، خارج إطار هذا الاتحاد؟

لقد سئمنا حجة أن تكون الاتحادات القطرية منتخبة، ولو استعرضنا الاتحادات القطرية المنضوية حاليا تحت عضوية الاتحاد العام، فكم واحدا منها أتى بالانتخاب الحر؟ لابد من إيجاد صيغة تكفل تمثيل جميع الكتاب العرب في كل الأقطار العربية بعضوية الاتحاد العام والقفز فوق الخلافات السياسية بين الأنظمة العربية.

والعمل من أجل قضايا الإنسان العربي، وخدمة الثقافة العربية، وحماية الكاتب العربي وتهئية أفضل السبل له لممارسة التعبير الحر.

كلمة البيان

قضايا المثقف العربي

رئيس التحرير

○ خالد عبد اللطيف رمضان

- 7 ● نظرية الشعر عند الرومان د. فؤاد المرعي
- 28 ● نحو علم الأدب المقارن د. محمد حسن عبدالله
- 43 ● النقد المغربي من المخطوط إلى الكتاب رشيد يحيايوي
- نرجس أو استراتيجية الفراغ جيل ليوفتسكي
- 50 ● ترجمة: سهيل أبوفخر
- 60 ● القصة والمتغير الاجتماعي عند طاغور بدر عبدالمك
- 76 ● الملاحة البحرية في الخليج العربي خالد سالم محمد

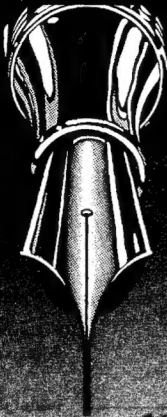
81 ● ملف العدد: (الخطاب والتلقي)

- نظريات التلقي جان لوي دوقاي
- 82 ● ترجمة: د. منذر عياشي
- 92 ● إشكالية الاتصال والتلقي في الفعل المسرحي د. مشهور مصطفى
- 100 ● الترجمة بين النقل والإبداع والتلقي د. ناول عبدالهادي
- 112 ● النص ومستويات التلقي عبدالكريم المقداد

117 ● الشعر:

- 118 ● المجد للظلام د. خليفة الوقيان
- 122 ● ومضت سنيني... كلها تعب علي السبتي
- 125 ● تزيف الضيم الجارح فيصل السعد
- 128 ● لقاء مع وطن القمح دخيل الخليفة
- 130 ● قصيدتان حمد حميد الرشيد
- 133 ● فضاءات غالية خوجة
- 137 ● الوقوف أحمد جامع
- 140 ● جدلية عبدالستار سليم

- اختراق يس الفيل 143
- ثلاث قصائد لنيتشيه ترجمة: د. أبو العيد دودو 145
- من ليالي ألفريد دو موسيه (ليلة مايو) ترجمة: محمد محمد السنطاني 150
- القصة:** _____ 158
- قصة حب محمد أبو معتوق 159
- أم خالد والكناري د. أحمد زياد حبّك 164
- النباشين... أو هو الذي رأى فاطمة الصغار 172
- الخروج في صباح ماطر كريم الهزاع 175
- حلم الوجود محمد علي وهبة 177
- العصف المأكول عدنان شيخ الأرض 180
- قراءات:** _____ 186
- شعراء في محراب الجمال أحمد السقاف 187
- ساعة مع سليمان الشطي في قصصه عبدالرزاق البصير 192
- سعدية مفرح تسرج خيول الأنا نجم الدين سمان 195
- متاهة الديناصور محمد يوسف 201
- فنون:** _____ 205
- سامي محمد من الواقعية إلى التعبيرية عدنان غوزات 206
- عواصم ثقافية:** _____ 209
- موسكو د. أشرف الصباغ 210
- الرابطة في شهر:** _____ 214
- (لقاءات - محاضرات) 215



بحوث ومقالات

□ نظرية الشعر عند الرومان

د. فؤاد المرعي

□ نحو علم الأدب المقارن

د. محمد حسن عبدالله

□ النقد المغربي من المخطوط إلى الكتاب

رشيد يحيوي

□ فرجس أو استراتيجية الفراغ

د. جيل لييوفتسكي

ترجمة: سهيل أبو فخر

□ القصة والمتغير الاجتماعي عند طاغور

بدر عبد الملك

□ الملاحة البحرية في الخليج العربي

خالد سالم محمد

نظرية الشعر عند الرومان

هوراس

د. فؤاد المرعي

حياة هوراس وشعره:

ولد هوراس في سنة ٦٥ قبل الميلاد في فينوسيا وهي مستعمرة رومانية قديمة في جنوب إيطاليا. وكان أبوه عبدا معتوقا جمع بعض الثروة فأنفق بسخاء على تعليم ابنه، فدرس هوراس كل ما كان يتعلمه أبناء الأعيان في المجتمع الروماني واستهوته الفلسفة الأبيقورية التي ظل مخلصا لبعض مبادئها طوال حياته.

بعد مقتل قيصر عام ٤٤ ق.م انضم هوراس إلى الجيش المدافع عن الجمهورية ولكنه كف عن النضال بعد أن انهزم هذا الجيش في عام ٤٢ ق.م. واستفاد من العفو الذي أعلن آنذاك وعاد إلى إيطاليا. غير أنه وجد عند عودته أن الأملاك التي ألت إليه بالوراثة قد صودرت فاستغل ما تبقى لديه من مال في شراء منصب كاتب في الدائرة المالية. وفي ذلك يقول هوراس: آنذاك بدأت، مدفوعا بالفقر الجريء، في كتابة الشعر

إليها.

من هنا نتبين أن هوراس استخدم الخيال والعاطفة في قصائده الأولى وسيلة للسخرية القاسية من الواقع المؤلم. فها هو ذا يمتدح العمل الزراعي. ولكن القارئ لا يلبث أن يكتشف أن مديحه كله ليس سوى مجازاة «للموضة» وأن الذي يتشدق بهذا المديح ليس سوى مراب جشع.

غير أن الظرف السياسي الذي خلقتة الامبراطورية الوليدة لم يكن يلائم تطور الشعر السياسي أو مهاجمة شخصيات الدولة البارزين. أضف إلى ذلك أن هوراس يتقربه من مايكيناس تخلى عن كل معارضة للنظام القائم. ذلك كله جعل هوراس يضيق دائرة شعره السياسي فيقصره على مهاجمة السحرة وأثرياء الحرب غير النبلاء وما شابه ذلك. ولكن أسلوب الهجاء الذي اتبعه هوراس فتح أمامه إمكانات جديدة تجلت في تركيزه على انتقاد السلوك الشخصي.

اتسمت مسألة السلوك الشخصي بأهمية كبيرة بعد سقوط الجمهورية. وأصبحت قضية السعادة الفردية موضوعاً مركزياً في شعر هوراس. فأنشأ الشاعر، متأثراً بأبيقور، فلسفة مالك العبيد المثقف غير الثري المستعد لمهادنة النظام السياسي القائم لأنه أنهى الحرب الأهلية وأتاح للإنسان إمكانية الالتفات إلى عمله وميوله الشخصية من دون قلق أو خوف. والسعادة في نظر هوراس تكمن في «الوسط الذهبي»، (إن هوراس هو صاحب هذه العبارة التي كثيراً ما ترددها). في الصناعة بالقليل، لأن ذلك مصدر الاستقلال الداخلي والسيطرة على الأهواء، وفي الاستمتاع الهادئ المعتدل بخيرات الحياة. لم تكن هذه الأمور

برز هوراس، منذ بداية نشاطه الأدبي، نصيراً للشعر الغني بمحتواه وأستاذاً بارعاً في فن النظم الشعري. لقد وقف ضد الخواء الفكري في شعر المجددين وضد التقيد الأعمى بتقاليد شعراء روما القدماء، واسترشد بالأدب اليوناني في نضاله لبعث الشعر الغني فكرياً في قالب شعري وأسلوبى جديد، فالتقى بميوله الأدبية مع الحركة الكلاسيكية التي تزعمها فرجيل. وقد مد شاعر الرومان الأكبر لهوراس الشاب يد المساعدة قدمه إلى (مايكيناس) الذي جعله أحد المقربين إليه ثم منحه مزرعة صغيرة في جبال (سابينا). حررت هذه الهبات هوراس من الفقر. لكن حالة التبعية التي وقع فيها خلقت له مواقف محرجة عديدة تخلص منها بلباقة. إن القرب من مايكيناس وضع هوراس في عداد المقربين إلى البلاط. غير أنه تحاشى القصر قدر المستطاع وفضل البقاء في مزرعته في سابينا ورفض وظيفة أمين سر الامبراطور التي عرضت عليه. وفي ٢٧ تشرين الثاني من العام الثامن قبل الميلاد توفي هذا الشاعر الروماني الكبير تاركاً للأجيال إرثاً أدبياً ونقدياً يتحدى الزمن.

الشعر السياسي:

بدأ هوراس نشاطه الأدبي بالشعر السياسي الذي ضمنه احتجاجه على استمرار الحرب الأهلية. فبينما كان فرجيل يبشر بحلول «العصر الذهبي» كان هوراس يكتب أشعاراً شديدة التشاؤم. إنه يصور في إحدى قصائده الميكرة «العصر الذهبي» كما يفعل فرجيل ولكنه لا يصوره في إيطاليا بل في «الجزر السعيدة» البعيدة التي لم يبق أمام سكان روما السائرة إلى الدمار سوى الفرار

بالنسبة إلى هوراس المقرب من مايكيناس، أمورا مبدئية فحسب، بل كانت أيضا أمورا ذات طابع شخصي، فالهدوء والاعتدال بالنسبة إلى هوراس الجمهوري السابق، وسيلتان للنضال من أجل الاستقلال النفسي.

يركز هوراس هجومه في قصائده الهجائية على صفات الباحثين عن السعادة الكاذبة ومنها الطيش والانتهازية وحب المظاهر والغرور والتصلب والحسد. غير أن هؤلاء - ليسوا مجرمين يثيرون سخط الشاعر، بل هم ضالون يثيرون سخريته. إنه يريد تعريتهم «قول الحقيقة ضاحكا».

لقد تميز إبداع هوراس في جميع مراحل حياته بكونه إبداعا واعيا، ولذا كان الشاعر يتقيد في إبداعه الشعري بالمبادئ النظرية التي اعتنقها. إنه شاعر الفكر وهو إلى جانب ذلك أستاذ في فن الكلمة الشعرية القوية المؤثرة والصورة الفنية الواضحة المحددة. وما نقوله يبدو جليا في إبداع هوراس المبكر. غير أن الشاعر لم يكن يوفق دائما إلى صياغة عمل فني متماسك موحد. فقصائده الهجائية غنية حقا بالمحسنات الخطابية والشعرية، إلا أن الصور الفنية كثيرا ما تصبح فيها أدوات لتجسيد الأفكار المجردة.

الشعر الغنائي:

في حوالي عام ٣٠ قبل الميلاد دخل نشاط هوراس الأدبي مرحلة جديدة هي مرحلة الشعر الغنائي فأصدر في عام ٢٣ ق.م ثلاثة دواوين من الشعر الغنائي. تميزت قصائد هوراس الغنائية عن قصائد من سبقه «كاتول» مثلا، بتفوق الفكر والخيال فيها على العاطفة وبخروج

موضوعاتها عن دائرة المعاناة الذاتية. إن أحداث العالم الخارجي تهم الشاعر، قبل كل شيء، من حيث مكانتها في منظومة القيم الحياتية. إنه ينطلق في شعره من حالة محددة أو واقعة محددة ولكنه ينتزعها من مجراها الحياتي ويغلفها بالتأملات المجسدة في سلسلة من الصور الفنية. وهو، بسبب تعصبه للشعر ذي المحتوى الغني، يميل إلى اتخاذ وضع المعلم في شعره. وهذا ليس جديدا بل هو الوضع التقليدي للشاعر الغنائي القديم. إن بعض صفات شعر هوراس الغنائي ارتبطت بهذه الحقيقة. فقصائد هوراس الغنائية مبنية، بصفة دائمة تقريبا، على شكل خطاب موجه من الشاعر إلى شخص ما. ولا يستخدم الشاعر الحوار أو الحوار الداخلي «المنولوج» إلا في أحوال نادرة جدا.

ثمة صفة أخرى في شعر هوراس الغنائي تتجلى في كون خطاب الشاعر يحمل دائما طابع فرض الإرادة أو النصيحة. فالشاعر يطرح في شعره رغبة أو ينهى عن أمر أو يسعى إلى التأثير في إرادة من يخاطبه. ولذا فقصائد هوراس الغنائية موجهة إلى المستقبل في أغلب الأحيان وهي تكاد تخلو من العنصر التأملي الذي كان معروفا بكثرة في أشعار معاصريه الغنائية.

أما موضوعات قصائد هوراس الغنائية فمتنوعة جدا. ولكن الدارس المدقق يميز بوضوح ثلاث مجموعات من الموضوعات:

١ - شعر الحكمة والتفلسف حيث يواصل هوراس معالجة موضوع السعادة الحقيقية الذي سبق أن عالجه في قصائده الهجائية. إن مكل هوراس الأعلى يكمن في الاستفادة الهادئة من الحياة.

والإنسان الحر حقا والسعيد حقا هو الذي يستطيع أن يقول بانقضاء اليوم: «لقد عشت هذا اليوم» — ومهما يكن شأن الغد فهو لن يستطيع جعل ما كان موجودا في يومي الفائت غير موجود.

٢ — شعر الحب والخمر: إن قصائد الحب عند هوراس لا تتجاوز حدود وصف العواطف السطحية في حين كان معاصروه من الشعراء الرومان يسعون إلى تصوير الهوى القوي العميق الجارف. وقصائد الحب عند هوراس مقتصدة في وصف المشاعر الذاتية. وكثيرا ما يبدو فيها الشاعر شخصا محايدا عاش الحب وعرفه فراح يصف الأهواء التي ستعصف بالحب الذي لا خبرة له، مظهرا تأثير الهوى القاتل في الفتى الصحيح القوي.

ويمكننا أن نضم إلى موضوعي الحب والخمر عند هوراس موضوع الصداقة. إن شاعرنا المقتصد في وصف المشاعر الذاتية يجد في الحديث عن الصداقة مجالا أرحب من مجال الحب، للتعبير الدائم الودي الذي يجمع بين الجد والمزاح، عن مشاعره نحو أصدقائه.

٣ — الشعر السياسي والاجتماعي. انتظر مايكيناس وغيره من حماة هوراس أعمالا تمجد الامبراطورية. ولكن تهادن الشاعر مع النظام الجديد سار ببطء شديد، وهذا ما جعله يحاول معالجة الموضوعات السياسية من جانبين متناقضين. لقد سعى هوراس إلى الخوض في هذه الموضوعات من موقع مالك العبيد غير المكترث بالسياسة ومن موقع الإنسان الراغب في العيش بهدوء في ظل النظام القائم. وحاول في الوقت نفسه، أن يكتب الشعر من موقع الداعية الأخلاقي الغاضب بسبب تدنى الشعور الوطني في

المجتمع الروماني، وكان من الواضح أن تطوير هذين الموقفين يؤدي حتما إلى الاختلاف مع السلطة التي تطالب الناس بالفعالية الوطنية وتحد من هذه الفعالية في الوقت نفسه.

كل ذلك جعل شعر هوراس السياسي حذرا مقتصدا في العاطفة.

لقد اتصفت أشعار هوراس الغنائية بالتنوع وغنى المحتوى والتجديد في الشكل وكانت قصائده مصقولة مكثفة معبرة تدل على إتقان هذا الشاعر لفنه من خلال عمله المتواصل في سبيل تحسين الأسلوب الشعري ومن خلال دراسة الشعراء اليونانيين الكلاسيكيين المستمرة. إن قصائد هوراس المنظومة بدقة ومهارة فائقتين، الغنية بمحتواها وأفكارها لم تلق عند معاصريه ما توقعه من أثر بسبب شح ألوانه وبرودة عاطفتها، فأدى ذلك إلى امتعاض الشاعر الصريح وخيبة أمه فظل أعواما عدة بعيدا عن روما وهجر الشعر الغنائي ليمارس لونا أدبيا جديدا هو: الرسائل.

الرسائل:

في عام ٢٠ قبل الميلاد أصدر هوراس مجموعة «رسائل» شعرية، ليس شكل الرسالة في معظمها سوى وسيلة لعرض عواطف الشاعر وأفكاره. وهي من حيث موضوعاتها شبيهة بالقصائد الغنائية ولكن اللون الأدبي الجديد فرض على الشاعر حلا فنيا جديدا. ففي القصيدة الغنائية كان هوراس يجرّد الواقعة والأفكار التي تثيرها عن روابطها «الحياتية»، أما أسلوب الرسالة فكان يفرض على الشاعر إدخال العناصر المصادفة والمعانة الفردية في صلب

واقضا تماما في الرسالة الثانية في هذه المجموعة. غير أن الرسالة الثالثة في المجموعة هي التي تضمنت أوسع عرض لآراء هوراس في الأدب وللمبادئ التي اتبعها في شعره. وقد أطلق القدماء على هذه الرسالة اسم: «فن الشعر».

فن الشعر:

إن رسالة هوراس «فن الشعر» مختلفة عن كتاب أرسطو في «فن الشعر»، فهي ليست بحثا علميا في الشعر وليست كتابا يؤرخ لهذا الفن بل هي رسالة تعليمية إلى أسرة «بيزون» التي كانت مشهورة في عصر هوراس (الولد الأكبر في هذه الأسرة كان شاعرا). ولكنها، مع ذلك، ضمت في ثناياها مادة تاريخية هامة، وعبرت تعبيرات ساطعة عن عالم من الأحاسيس الفنية يجعلها أبدا موضع اهتمام كبير لأولئك الذين يودون الدخول إلى عالم الإبداع الشعري الكلاسيكي القديم.

محتوى الرسالة وبنيتها:

كان محتوى «رسالة» هوراس وبنيتها موضع نقاش كثير في الدراسات الأدبية، فقد أجمع عدد غير قليل من دارسيها (ومنهم سكاليفير في القرن الخامس عشر) على أنها لا تمتلك منظومة فكرية تجمع بين أجزائها وأنها عرض اعتباطي لجملة من الآراء والنظريات. ورأى آخرون أنها عمل غير مكتمل وما وصل إلينا ليس سوى محاولات أولية، وقام عدد ثالث بإعادة ترتيب الأبيات الشعرية في الرسالة في محاولة لإضفاء نظام ما على ما طرحه من أفكار. وثمة من رأى أنها مخصصة للتعريف بالدراما الكلاسيكية فالتقى

القصيدة. فالمحاكمات الفلسفية تمتزج بصورة الشاعر في مواقف معاشية مختلفة: في المزرعة حيث يقوم بالأعمال الزراعية بنفسه وفي أثناء السفر وعند استقبال الضيوف وفي علاقاته بالناس ذوي الأعمار المختلفة والأوضاع الاجتماعية المتباينة.

من خلال هذه الصور المتنوعة تبرز صورة الشاعر الفنية. ومن الطريف في هذه الصورة أن هوراس لا يخفي فيها «جوانب ضعفه» التي تتعارض مع مبادئه الأبيقورية. إنه من خلال «رسائله» لا يبدو حكيما مكملا بل إنسانا يسعى إلى بلوغ الحكمة والكمال عن طريق الفلسفة الأبيقورية التي يعرفها حق المعرفة. وهو يتجنب، كما في قصائده الهجائية، الخوض في المواضيع السياسية جاعلا لكتابته مهمة أساسية هي التعريف بحياته الشخصية بكل ما فيها من أحداث ومشاعر.

نشر هوراس في السنوات العشر الأخيرة من حياته كتابا احتوى مجموعة أخرى من «الرسائل» التي تبحث في قضايا الأدب.

تضم هذه المجموعة ثلاث رسائل: الأولى منها موجهة إلى الامبراطور أوغسطس وفيها يتحدث هوراس عن السياسة الأدبية. لقد تبني قسم غير قليل من المجتمع الروماني ذوقا أدبيا متخلفا يستند إلى الأيديولوجية الرسمية المحافظة ويقف موقف التبعية والعبودية من الكتاب الرومانيين القدماء. وقد ناقش هوراس أصحاب هذا الاتجاه وأكد عقم محاولات بعث الدراما الرومانية التي كان الامبراطور أوغسطس يقف وراءها. كما وقف هوراس موقفا مناهضا أيضا من الشعر العايب الدارج. وهذا ما يبدو

الفني بين الصور و«الموتيفات» ويستخلص غاسباروف من خلال الكشف عن التفاعل بين هذه المستويات «العلاقة الداخلية بين المفاهيم والمقولات» (٣). التي تشكل منظومة هوراس الشعرية.

وعلى هذا الأساس يكتشف م. ل. غاسباروف أن تقنية «الحديث المرسل» تنبني على التقسيم الماهر لمقاطع الكلام وانسجام تتابعها فيكون مجرى الحديث محاكيا «لمجرى الأفكار في طبيعته وعضويته وتدايعياته» (٤). أما انتقاء موضوعات المقاطع وتوضعها فيكشفه غاسباروف من خلال البحث المعق في تقنية اللونين الآخرين من الكتابة حيث يستنتج أن البنية المنطقية ليست مسألة أساسية في «رسالة» هوراس ولذا فهي لا تحدد توضع مقاطع القصيدة والعلاقة فيما بينها، ويؤكد أن قصيدة هوراس «فن الشعر» - ليست كتابا نظريا فحسب بل هي أيضا «عمل فني قبل كل شيء» ولذا توجب أن تنبني «بحسب قوانين الجمال» (٥).

وقد برهن الباحث، من خلال دراسته لقصيدة هوراس «فن الشعر» بوصفها قصيدة فنية تنتمي إلى المرحلة المتأخرة من الأدب القديم، أن الشاعر تأثر بتقنية فن الفسيفساء الهليني، ذلك الفن القائم على جعل الأجزاء الصغيرة المتحدة والمتمايزة تتحد في كل لا يتجزأ. ويضيف غاسباروف: (لاشك في أن تقاليد البناء التي قامت عليها قصيدة «فن الشعر» تعود كلها إلى فن الأدب لا إلى الأدب التعليمي) (٦). وهو يشير إلى أن هوراس استخدم في بناء هذه القصيدة نفس أساليب التناظر التي كان يستخدمها في القصائد التي سبقتها، ويرى، لذلك، أن سر «كمال» قصيدة هوراس و«رشاقة» بنيتها

إضاءة هامة عليها على الرغم من أن ذلك لم يؤد إلى تفسير لنقاطها الصعبة كلها. وهناك من رفض أن يرى في هذه الرسالة أي نظير للشعر زاعما أنها ليست سوى مجموعة نصائح لدارسي الشعر من «آل بيزون» الذين وجهها إليهم هوراس (١).

ولابد لنا، قبل عرض رأينا المفصل في بنية «رسالة» هوراس ومحتواها، من الوقوف على آراء آخرين في هذه المسألة، ولا سيما آراء باحثين اثنين اعتمدنا ترجمتهما لقصيدة هوراس في هذه الدراسة وهما الباحث الروسي م. ل. غاسباروف والباحث العربي د. لويس عوض.

١ - يقول م. ل. غاسباروف إنه يسعى في دراسته التي سبق أن ذكرناها في هذا البحث، إلى اكتشاف (العلاقة الخفية بين المقولات الأساسية في «الرسالة» لا إلى اكتشاف مصادرها الفلسفية). وهو يشير بحق إلى أن قصيدة هوراس (تلفيقية في أساسها ككل الفلسفة في عصر «أوغسطس»)، ويرى أن (الأقوال العامة عن التقانة الشعرية الملونة تلوننا ضعيفا بلون مدرسة فلسفية ما) (٢) لا تعطينا الحق بتنسيب هوراس إلى أي من الاتجاهات الفلسفية الكبرى. لذا يلجأ هذا الباحث إلى جعل قصيدة هوراس في ثلاثة مستويات تقابل ثلاثة ألوان من الكتابة هي:

١ - الحديث المرسل، ٢ - الكتاب النظري، ٣ - القصيدة الفنية. وهو يرى أن لكل لون من هذه الألوان بنيتها المتميزة. فالحديث المرسل يقوم على «إعادة تجسيد حركة الفكر المعقدة في حديث حي»، أما الكتاب النظري فنقوم بنيتها على «التسلسل المنطقي في معالجة الموضوع المدرس»، وأما بنية العمل الفني فتستند إلى (التوازن

لا ينبعان من منطقيتها بل من سماتها الفنية - الجمالية.

وتبعاً لذلك يقوم غاسباروف بدراسة عدد من الأدوات الفنية الشكلية التي استخدمها هوراس في الربط بين أفكار القصيدة فتمكن، بحسب رأيه، من تحقيق وحدتها.

إن هذه الأدوات التي تربط معاني القصيدة تشكل، من خلال عرض م. ل. غاسباروف «منظومة معقدة، ولكنها متماسكة ورشيقة، من مفاهيم العلم والشعر» (٧). استطاع الباحث أن يكتشف من خلالها تمييز منظومة هوراس المفهومية المتعلقة بفن الشعر والقائمة على أساس خبرة شاعر مجرب والمختلفة اختلافاً عميقاً عن النظريات الشعرية التي صاغها النقاد والمنظرون قبله.

٢ - صَدَّر د. لويس عوض ترجمته لقصيدة هوراس إلى العربية بقوله إنه لا يسعى (إلى مناقشة المبادئ والنظريات التي اشتمل عليها مقال هوراس في «فن الشعر» على وجه يمكن أن يوصف بأنه سد فراغاً في حياتنا الأدبية) (٨). بل يقدم عرضاً انبغى أن يصاحب النص لأن النص غامض في كثير من فقراته ويحتاج إلى ضوء الشرح وضوء التعليق.

يحدد د. لويس عوض في تصديره موضوع قصيدة هوراس فيرى أنه «فن الشعر»، ويرى أن موضوعها الذي «يدور حول محور واحد هو طبيعة الشعر وضروبه» (٩) هو سبب تعارف النقاد والمشتغلين بالأدب على الإشارة إليها بموضوعها.

وانطلاقاً من هذا الفهم لموضوع القصيدة يسجل د. لويس عوض عدداً من الملاحظات النقدية على قصيدة هوراس. فالراجح عنده أن هوراس الذي استخدم

صيغة الرسالة في تأليف قصيدته كان يضع نصب عينيه قارئ الأدب مجرداً في أغلب مواضع القصيدة، وأن دين الشاعر لأرسطو وشيشرون ومدرسة الاسكندرية دين جسيم وأنه أراد «أن يكتب مقالا يقرر فيه أوضاع الأدب الكلاسي كما فعل أرسطو وغيره من قبل ثم يضيف فيه إلى التراث ما عَنَ له من خواطر» (١٠). ولكن طاقته على التأثير كانت، برأي د. عوض، أضيق من طاقة كتاب أرسطو في «فن الشعر».

ويرى د. لويس أن هوراس حشا مقاله «بمجموعة من القضايا التي تعتبر من أخطر أحكام النقد الأدبي على الإطلاق» (١١). وهذا ما يجعل الناقد الأدبي يختار في اختيار موقف من الشاعر ومن قصيدته الكثيرة المزالق. ثم يتعجب من أن «مقال هوراس لم يعدم من يصفه بين نقاد الانجليز بأنه مثل في النظام والترتيب» (١٢). علماً بأن إنشاء المقال ظاهرة تسترعي النظر، برأي د. عوض: «ألا وهي التفكك الشديد بين أجزائه، مما ينبئ بأنه نظم في فترات متباعدة» (١٣). ويختتم د. عوض تصديره بقوله إن الدليل (قام على أن مادة الرجل «هوراس» وتفكيره محدودان لا عمق فيهما ولا التواء) (١٤).

يتضح من هذا التصدير أن د. لويس عوض لم ينظر إلى قصيدة هوراس بوصفها قصيدة أو رسالة شعرية بل عالجها بوصفها مقالا نقدياً وهذا ما يؤكد إصرار د. عوض على استخدام كلمة «مقال» كلما اضطر لذكر عمل هوراس.

وانطلاقاً من هذه النظرة درس د. لويس عوض مجموعة من القواعد والأفكار الواردة في قصيدة هوراس والتي رأى أنها محاور أساسية فيها، من دون

وراسين وملتون يقرر أن كل ما قاله (في طبيعة أدب المسرح لا يعدو أن يكون تفسيراً للقضايا التي وردت بقصيدة هوراس في «فن الشعر» ثم دحضها لها) (ص ٧٤) ويرى فيما فعله منفعة ينبغي أن تستخلص (تلك هي أن كل ما قضى به هوراس في شأن قواعد الأدب التمثيلي عرض لا تصله بالمسرح صلة جوهرية واحدة، وناموس لا يسري على شيء لأنه هابط من السماء لا مشتق من طبائع الأشياء) (ص ٧٤).

ويحمل الفصل الرابع والأخير من الدراسة عنوان: «الصناعة والإلهام» وفيه يشير الدارس إلى أن هوراس اهتم بطبيعة الشعر اهتماماً شديداً وتحدث عنه في أربعة مواضع في قصيدته (ص ٧٦). واعتقد أن (اتباع الاعتدال، ذلك الوسطي الذهبي) الذي قال به شيشيرون، يحمي الكاتب من الإسراف، يحميه من الإسراف في التخيل فيجعله يحسب حساباً لما يدخل في حدود المعقول وما لا يدخل (ص ٧٨) وهو (كذلك يحميه من الإسراف في استعمال اللغة ويطبع أسلوبه بطابع الرزانة وهو يحميه من الخطأ وليد الإسراف) (ص ٧٨).

وبعد أن يستعرض د. عوض آراء مفكرين كثيرين من مختلف العصور في مسألة الصناعة والإلهام، يحدد موقف هوراس منها كما يلي:

(كذا كان الشعر صادراً عن الذهن المتزن، بل عن العقل الراجح، إذا كان الشعر يستلهم في محراب أبولو فجمال الصورة شأنه لا جمال الروح. إن قلت شعراً فلتراع النسب كأنك تحت. إن قلت شعراً فليكن همك الأول كمال القلب، كمال اللفظ، كمال البنیان) (ص ١٠١).

٣ - أما نحن فنتفق في الرأي مع أولئك

أن يبدي اهتماماً بترتيب هذه الأفكار في القصيدة أو علاقتها ببنائها. وقد جعل دراسته في أربعة فصول، حمل الأول منها عنوان «الإغريق والرومان» وفيه رأى أن هوراس نظر إلى الإنسان والطبيعة في مرآة الإغريق وهذا يفسر حماسه لكل ما هو إغريقي (ص ٣١ - ٢٢)، وأنه كان في صفوف المحدثين (ص ٤٠). و(أراد أن يرقى بالتعبير الشعبي في اللغة اللاتينية حتى يبلغ مكانة التعبير الشعري في اللغة اليونانية إبان عصرها الذهبي) (ص ٤١).

وحمل الفصل الثاني من الدراسة عنوان: «وظيفة الشعر» وفيه يرى أن هوراس قد لمس هذا الموضوع في فقرة قرب نهاية مقالته مساعياً بما ينم عن ضحولة ورغبة في الروغان معاً. (ص ٤٣) حين قال: (غاية الشعراء إما الإفادة أو الإمتاع، أو اللذة وشرح عبر الحياة في آن واحد) في السطر الثالث والثلاثين بعد الثلاثمائة وما يليه من قصيدته. ويخلص د. عوض من تحليله لآراء هوراس في هذه المسألة إلى أن الشاعر أثبت (للشعر ثلاث قيم: قيمة «عرفانية»، وقيمة «جمالية» وقيمة «عرفانية جمالية» فتفادي عامداً أو غير عامد، الزج بنفسه في جدل لا ينتهي) (ص ٥٨).

وأما الفصل الثالث من دراسة د. لويس عوض فحمل عنوان «الدراما» وفيه يؤكد الدارس أن جملة الآراء التي أوردها هوراس في مقالته في صدد الأدب المسرحي (ليست من ابتكاره بل مستعارة جملة من كتاب أرسطو في «فن الشعر» مستفادة من أساليب كتاب المسرح الذين سلفوه والذين عاصروه في إنشاء القصص التمثيلي) (ص ٥٩). وبعد أن يخوض د. عوض في تاريخ المسرح طويلاً وعرضاً بدءاً من أسخيلوس وسوفوكليس وانتهاءً بشكسبير ودراريدن

الموضوع يعني ابتكار المحتوى وانتقاء المادة اللازمة لتجسيده، ولذا كان يجب على هوراس، لو أنه كان يؤلف كتاباً مدرسياً في فن الشعر، أن يتكلم على المصادر التي ينتقي منها الشاعر التراجيدي مادته وكيف يقوم بالانتقاء. ولكنه لا يفعل ذلك بل يكتفي بانتقاد بعض الظواهر السلبية:

أ- التركيب الرديء:

(من البيت الأول إلى البيت الثالث عشر)
إن هوراس لا ينكر التركيب بعمامة، ولكنه ينتقد التركيب الرديء فيشبهه بكائن خيالي عجيب له رأس امرأة ورقبة حصان وذيل سمكة (١٥).

ومع ذلك فإن ما عناه في كلامه على «التركيب الرديء» لا يبدو واضحاً، فنحن لا نستطيع أن نجزم بأن المقصود بالكائن العجيب الذي يصوره في مطلع «الرسالة» هو الجمع غير الموفق بين عدد من المسرحيات في مسرحية واحدة، إذ ليس في نص هوراس كله ما يؤكد ذلك كما أننا لا نستطيع أن نجزم بأن المقصود به هو الجمع بين كائنات لا يمكن أن تجتمع في الواقع، لأنه هو نفسه قام في شعره (القصيدة السادسة عشرة في قصائده الغنائية مثلاً). بجمع مثل هذه الكائنات، فجعل النمرة تتزوج الغزال واليمامة تتزوج النسر، والقطيع لا يخاف الأسود، والتيس يندفع سابحاً في عرض البحر.

ب- الخلط بين أنواع الشعر المختلفة:

(من البيت الرابع عشر إلى البيت الثالث والعشرين) (١٦)
ينتقد هوراس أيضاً الجمع بين أنماط

الذين وجدوا أن هوراس أنشأ رسالته إلى آل بيزون بتأثير النظريات الشعرية التي كانت سائدة في عصره، وضمنها نصائح تقنية تتعلق بالمهارة في نظم الشعر ومفاهيم تتعلق بنظريته أيضاً. من ذلك مثلاً، تقسيم هوراس الشعر إلى «اختيار الموضوع» و«ترتيبه» و«التعبير الكلامي عنه» (مصطلحات هوراس في هذه المسألة أكثر عدداً وهي مختلفة بعض الشيء عن هذه المصطلحات - المؤلف).

صحيح أن هوراس لم يحدد جنس الشعر الذي يتكلم عنه تحديداً صارماً، ولم يجعل الشعر الدرامي موضوعاً رئيسياً في رسالته، ولكنه جعل الموضوع الرئيسي فيها «التراجيديا» و«التراجيديا الميثولوجية الإغريقية» على وجه التحديد. أما ذكر الأجناس الأخرى من الشعر فقد جاء ثانوياً. واستناداً إلى هذا التصور يبدو محتوى رسالة هوراس «فن الشعر» وبنيتها مقسومتين إلى قسمين كبيرين هما: ١ - الشعر التراجيدي، ٢ - الشاعر، ولا سيما الشاعر المسرحي.

وسنحاول فيما يلي تتبع نص رسالة هوراس تتبعاً دقيقاً لنحدد موضوع كل جزء من أجزائها.

الشعر التراجيدي:

يعالج هوراس قضايا الشعر التراجيدي من البيت الأول في رسالته إلى البيت الثامن والثمانين بعد المتين وفق الترتيب التالي:

١ - اختيار الموضوع:

(من البيت الأول إلى البيت الحادي والأربعين)
يجدر بنا هنا أن نلاحظ أن اختيار

مختلفة من الشعر في عمل فني واحد، إن من يرسم الصور المحمية ويصف الطبيعة في المسرحية كمن يلصق ببداية هامة تعد بالكثير رقعة أو رقتين أرجوانيتين تسطع روعتهما في مدى عريض. قد يكون هذا جميلا ولكنه يحيد بالشاعر عن غرضه.

فلماذا نصنع إبريقا إذا كان المطلوب صناعة دن للخمر؟ يقول هوراس (ليكن ما يكون شريطة أن تتحقق البساطة والوحدة - البيت الثالث والعشرون) ولكن لا يجدر بنا أن نفهم من هذا المقطع أن هوراس يفرض على الشاعر نمطا صارما من البناء الشعري فهو يؤكد في المقطع السابق أن (الشعراء والرسامين كانوا دائما يمتلكون حقا متساويا في حرية الابتكار - البيت العاشر). إن هوراس يبدو في هذا المقطع وكأنه يعني بكلامه الشعر المحمي أكثر مما يعني التراخي لانه يضرب الأمثلة في وصف الطبيعة (ولاسيما وصفه للنهر الذي يجري في السهل) وهذا يلائم الشعر المحمي أكثر مما يلائم الدراما.

ج. تأثير الجزئيات في الكل تأثير سيء:
(من البيت الرابع والعشرين إلى البيت السابع والثلاثين) (١٧)

يتحدث هوراس في هذا المقطع عن الأخطاء التي يقع فيها الشعراء فنجد في شعرهم الغموض محل الإيجاز والضعف محل الرقة والانتفاج محل العظمة. إنهم يشبهون في عملهم هذا ذلك الرسام الذي يريد إكساب موضوعه تنويعا أكبر في رسم الدلفين يسبح في الغابة والوعل البري يسبح على أمواج البحر. من هنا تتضح ضرورة أن يختار الشاعر موضوعا

يكافئ طاقته.

إذا قررت الكتابة اختر لنفسك مهمة تستطيع أداءها
قدر أولا في عقلك ما الذي يستطيع
كتفك حمله
وما الذي لا يستطيعان النهوض به.
فمن يختار موضوعا يكافئ قدرته
يمتلك الكلام الجميل والترتيب الواضح
(الآيات ٢٨ - ٤١) (١٨)

٢ - الترتيب:

(من البيت الثاني والأربعين إلى البيت الرابع والأربعين)

يبين هوراس في هذه الآيات «ميزة» الترتيب و«جماله» وهو يعني بالترتيب أن يعرف الشاعر أين يضع هذا الجزء من الكلام وأين يضع ذاك الجزء منه. كما أنه يؤكد أن الشاعر يجب أن يمتلك قدرة فائقة على التمييز. إن هذا الكلام على «الترتيب» يذكرنا، من دون شك، بنظرية البلاغيين عن ترتيب الكلام. ولكن هوراس يعرض نظرتهم إلى الترتيب وأهميته بإيجاز شديد جدا.

٣ - التعبير الكلامي

(من البيت الخامس والأربعين إلى البيت التاسع والسبعين بعد المئة) (١٩)

أ. اختيار الكلمات:

(من البيت الخامس والأربعين إلى البيت التاسع والسبعين)
يترك هوراس الشاعر حرية كبيرة في استخدام الكلمات الجديدة، ولا يبخل في ضرب الأمثلة لإظهار صواب رأيه. «الكلمات في اللغة تتبدل كأوراق الشجر»

أن يتناسب ومزاج البطل (الآبيات ٩٩ - ١١٣) «أنت نفسك يجب أن تحس بعضه الألم حتى يتعاطف معك الناس» (البيت ١٠٢). يجب أن يلقى ما هو مضحك تعبيرا مضحكا، وما هو حزين تعبيرا حزينا. على الأداء الصوتي في الدراما أن يتلاءم والوضع العام للشخصية في المرحلة التي تصورها المسرحية من حياتها (الآبيات ١١٤ - ١١٨)، فثمة فارق بين أن يكون المتكلم إلها أو نصف إله أو رجلا عاديا، امرأة فاضلة أو مرضعة، آشوريا أو رجلا من كالخيدا، طباحا أو نادلا... الخ (٢٢).

د- العلاقة بين «اختيار الموضوع» وتحديد الأداء الصوتي الملائم للشخصية في الدراما

(من البيت التاسع عشر إلى البيت الخامس والثلاثين بعد المئة) (٢٢)

المقصود هنا هو ارتباط الأداء الصوتي بطريقة اختيار الموضوع في الشعر الدرامي. يقول هوراس: «اتبع الحكاية أيها الشاعر، وكن منسجما إذا اختلفت أنت الحكاية (البيت ١١٩). إذا أخذ الشاعر موضوعا أسطوريا فيجب أن يكون أخيل سريع الانفعال، عنيذا، لا يعرف التعب، أما ميديا فيجب أن تكون شديدة الأنفة وحادة المزاج، في حين يجب أن تكون إيو سريعة البكاء ومثيرة للشفقة.. وهكذا... (الآبيات ١٢٠ - ١٢٤). لكن على الشاعر إذا اختلف موضوعا جديدا يقدمه على خشبة المسرح، «أن يكون موضوعه منضبطا انضباطا صارما، منسجما من أول بيت شعري إلى آخر بيت» (البيتان ١٢٧ - ١٢٨). إن العالم يمكن أن يصبح خاصا بالشاعر إذا لم يقلده تقليدا أعمى، ولكن عليه ألا يتجاوز الحدود الأساسية. يتضح من ذلك

(الآبيات ٦٠ - ٦٢)، «كالبحر العاصف الذي يتحول إلى ميناء ساكن، أو كالنهر الذي يغير مجراه» (الآبيات ٦٣ - ٦٩) «إن الكلمات «المحترمة» الآن ستنتسى إذا شئت العادة ذلك تلك العادة التي تفرض المعيار والذوق وقانون الكلام» (البيتان ٧١ - ٧٢)

ب- اختيار الوزن:

(من البيت التاسع والسبعين إلى البيت الثاني والثمانين) (٢٠)

لقد علمنا «هوميروس» أن نختار لوصف الحروب والملوك والقادة وزن (الغيفزامتر). أما وزن (الديستيك) الحزين فمخصص للتعبير عن شكاوى القلب، في حين أن وزن (الايامب) الذي ابتكره ارخيلوكوس يدخل في نظم التراجيديا والكوميديا نظرا لمرونته وحيويته (٢١).

ج- الأداء الصوتي المختلف للشخصيات في التراجيديا:

(من البيت الثالث والثمانين إلى البيت الثامن عشر بعد المئة)

بعد أن يتحدث هوراس عن تنوع المحتوى الشعري (الآبيات ٨٣ - ٨٥) يطلب بأن يكون لكل جنس شعري نمطه وأسلوبه (الآبيات ٨٦ - ٨٨): يجب أن يختلف الأداء الصوتي في التراجيديا عنه في الكوميديا (الآبيات ٨٩ - ٩٨) فالحديث عن مادة ثايسيس لا يجوز أن يروى بالكلام العادي البسيط. غير أن هذا لا يمنع إدخال الأسلوب الرفيع في الكوميديا والشكوى الحزينة في التراجيديا وذلك تبعا للظروف. الأداء الصوتي في الدراما يجب

أن هوراس ينصح الشاعر باتباع الموضوعات الميثولوجية المعروفة، بل هو يقول صراحة إن الشاعر يكون أدنى إلى الصواب لو شطر قصة طروادة إلى فصول، مما لو أنتج «قصة غير معروفة لا عهد للناس بها» (٢٤).

هـ- دور البداية في الدراما

(من البيت السادس والثلاثين إلى البيت الثاني والخمسين بعد المئة)

يؤكد هوراس أن على الشاعر أن يسارع إلى تنفيذ ما يعد به في بداية الدراما. فالشاعر الحق «يتعجل العقدة ويسرع بسماعه إلى قلب القصة كما لو كان يعرفها من قبل» (٢٥).

وهو لا يحاول التلكؤ والإطالة وتنميق مالا يفيد فيه التنميق. إنه لا يبدأ قصة حرب طروادة بالحديث عن بيضتي ليدا التوأمين (البيضتان اللتان كان في الأولى منهما بحسب الإسطورة، هيلين وكليتمنيسترا، وفي الثانية كاستور وبولوكس)، بل يمضي سريعا نحو الفعل من دون التوقف عند ما هو معروف للجميع، مظهرا براعة بين بداية الدراما ووسطها ونهايتها.

و- جولة خاصة في مسألة الأعمار:

(من البيت الثالث والخمسين إلى البيت الثامن والسبعين بعد المئة)

يحمل هذا المقطع، من دون شك، سمة الملحوظة العارضة لأن الانتقال مباشرة من البيت الثاني والخمسين إلى البيت التاسع والسبعين بعد المئة في قصيدة هوراس يبدو منطبقا ولا يخلق أي انطباع بالتفكك أو الانقطاع، وفيه يطالب هوراس

بأن يصور الأطفال لاهين متقلبي المزاج، والفتيان محبين للصيد والحرب وميالين إلى الوقوع في الخطأ، أما الرجال فيدعو إلى تصويرهم باحثين عن الثروة والمجد، في حين أن الشيوخ يجب أن يكونوا حريصين شديدي التذمر... وهكذا. يقول هوراس: «وهكذا يتأتى لك ألا تعطي دور شيخ هرم إلى شاب، أو دور رجل ناضج إلى فتى» (البيتان ١٧٨ - ١٧٩) (٢٦).

إن هذا المقطع الذي يتحدث فيه هوراس عن مسألة الأعمار يتعارض، في رأينا وبنية الخطاب في رسالته «فن الشعر» ولا يتلاءم مع موضوعها الأساسي «التعبير الكلامي».

٤ - جزء خاص بالشروط المسرحية للدراما:

(من البيت التاسع والسبعين بعد المئة إلى البيت الرابع والسبعين بعد المئتين)

أ - «العرض بالحكي»، أي كلام الراوي:
(الآيات ١٧٩ - ١٨٨)

إذ لا يجب أن نظهر كل شيء على خشبة المسرح، فثمة أشياء كثيرة لا بد من التعريف بها عن طريق الرواية، فلا يجوز أن تريق ميديا دم الأطفال على الخشبة، كذلك لا يجوز أن يطهي أتريوس للحم الآدمي أمام المشاهدين، أو تستحيل بروكنيا أمامهم إلى طائر وكاداموس إلى أفعى (٢٧).

ب- فصول المسرحية:

(البيتان ١٨٩ - ١٩٠)

يطالب هوراس الشاعر أن يجعل المسرحية في خمسة فصول، وكان هذا قد

أصبح في زمن كاتب الرسالة تقليدا راسخا في التأليف المسرحي يعود إلى أصوله إلى عصر ازدهار مدرسة الاسكندرية في الأدب الإغريقي.

و- الدراما الهجائية: (الأبيات ٢٢٠ - ٢٥٠)

يرى هوراس أن ثمة تشويها أصاب فن التمثيل الهجائي، فهو يعتقد أن هذا الفن أدخل إلى التراجيديا بقصد تسليّة جمهور المسرح الجاهل (على الرغم من أن التمثيل الهجائي وجد في الواقع قبل التراجيديا). لقد أدخلت المشاهد الهجائية إلى التراجيديا على كل حال. ولذا لابد من تجنب تقديم هذه المشاهد في حضرة الآلهة كي لا ينقلب تجسيد الموضوعات الجادة إلى تجسيد مضحك. وعلى الممثلين الهجائيين أن يتجنبوا استخدام لغة التراجيديا الرفيعة المستوى، وأن يمتنعوا في الوقت نفسه عن استخدام لغة الكوميديا البسيطة. إن اللغة التي تلائمهم أكثر من غيرها هي لغة الكلام العادي.

إن هذا المقطع الذي يخصه هوراس للحديث عن المشاهد الهجائية يرتبط ارتباطا واضحا بحديثه عن الجوقة لأنه يتكلم على هذه المشاهد من زاوية نظر أدوار الجوقة حصرا. ولو كان الأمر غير ذلك لجاءت أفكاره المتعلقة بلغة الهجائيين مخالفة لبنية «الرسالة» كلها (٣١).

ز- الوزن الشعري: (الأبيات ٢٥١ - ٢٧٤)

يخصص كاتب «الرسالة» هذه الأبيات للحديث عن الوزن الشعري المستخدم في التراجيديا فيقرر، بحسب التقاليد السائدة، أن الوزن الشعري الوحيد الصالح لهذا الغرض هو «الأيامب» الثلاثي السكّنات، وينتقد الأشعار المضطربة الوزن، فالبيت الشعري يجب

ج- الشخصيات:

(البيتان ١٩١ - ١٩٢)

يشير هوراس إلى أن ظهور الآلهة يجب أن يكون في نهاية المسرحية حصرا. ويحرم وجود أكثر من ثلاثة ممثلين دفعة واحدة على خشبة المسرح (٢٨).

د- الجوقة:

(الأبيات ١٩٣ - ٢٠١)

تتضمن هذه الفقرة قاعدتين أيضا، تقضي الأولى بأن تمثل الجوقة شخصية «رجالية» وأن تكون شخصية فاعلة. وتقضي الثانية بأن تقف الجوقة إلى جانب الطيبين والمساكين وأن تسهم في كبج جماح العواطف الهائجة (٢٩).

هـ- الموسيقى:

(الأبيات ٢٠٢ - ٢١٩)

يتحدث هوراس عن الموسيقى من خلال علاقتها بالجوقة. وهو يتناول هذا الموضوع من زاوية تاريخية فيشير إلى أن ما كان في البداية هو الناي المتواضع القليل الثقب الذي كان يردد اللحن بصوت خافت وراء الجوقة. غير أن الأمر تغير بعد أن أثرى الناس فتطورت الموسيقى في المسرح تطورا كبيرا وراح العزف على الناي يتوافق مع الحركات والإشارات المأجنة والرقص والعزف على القيثارة، بل أن الموسيقيين أنفسهم صاروا يظهرون على المسرح لباس أنيق طويل الأذيال (٣٠).

التراجيدي إلى الحديث عن الشاعر، فيعود فيها إلى معالجة موضوع النماذج الإغريقية مؤكداً أن تقليد الرومان لليونانيين ما كان لينتج قصائد أسوأ من النماذج اليونانية لو أن الشعراء الرومان كانوا أكثر جدية وعناية بما يكتبونه، ولم يتعثروا في مهمة الصقل والتنقيف.

وهو يسخر من أولئك الذين يعتمدون على قول ديموقريط:

النبوغ الفطري أعظم شأنًا من التعلم
وساحة هيليكون مغلقة في وجه
الشعراء ذوي العقول السليمة (٢٣)
(البيتان ٢٨٥ - ٢٩٦)

فيقومون بإطلاق لاهم ويعزلون
الناس ولا يغتسلون. ويسمي هوراس
هؤلاء بالـ«حمقى» الذين «لا تشفي
رؤوسهم المجذوبة أعشاب أنتيكرا»
(٢٤)، بعد ذلك صاحب فن الشعر «إن
الشعر يحتاج بالضرورة إلى المهارة
الواعية إلى جانب الإلهام» ثم يستعرض
فيما تبقى من «الرسالة» آراءه في الشاعر
وفق النقاط الرئيسية التالية:

١. إعداد الشاعر:

(من البيت التاسع بعد الثلاثمئة إلى
البيت الثاني والثلاثين بعد الثلاثمئة)

يؤكد هوراس في هذا الجزء من
قصيدته ضرورة أن يمتلك الشاعر ثقافة
فلسفية شاملة:
«الحكمة هي منبع الأشعار الحقيقية
وبدايتها!»

إن كتب الفلسفة تشرح لك كل موضوع
وحين يصبح الموضوع واضحاً
تحضر الكلمات من دون عناء» (٣٥).

وأكثر أقسام الفلسفة أهمية بالنسبة إلى
الشاعر المسرحي هو ذلك القسم المتعلق

أن يكون موزوناً بدقة مطلقة ولا مجال
هنا لأي تعسف أو تحلل من شروط
الوزن. بعد ذلك يتحدث هوراس عن
ضرورة دراسة «النماذج الإغريقية» ليلاً
ونهاراً ومراجعة الفرق بين سرعة البديهة
والفاظظة في التعبير، والفرق بين الشعر
الجيد والشعر الرديء. إن كلام هوراس
على «النماذج الإغريقية» يبدو لنا ذا أهمية
شاملة لأنه يأتي في خاتمة الحديث عن
«التعبير الكلامي» والشروط المسرحية
للدراما. ولعل هذه الأهمية هي السبب
الذي جعل دارسي الأدب القديم يكررون
بلا نهاية عبارة هوراس التي تقول:

«انكبوا على دراسة النماذج الإغريقية ليلاً
وانكبوا على دراستها نهاراً» (٢٢)
(البيتان ٢٦٧ - ٢٦٩)

٥. تاريخ الدراما

عند الإغريق والرومان:

(من البيت الخامس والسبعين إلى البيت
الثامن والثمانين بعد المئة)

يتحدث هوراس في هذا الجزء عن
فيسبيس مبتكر التراجيديا الذي كان
ينتقل مع ممثليه ومسرحه الجوال على
عربة، وعن ايسخيلوس الذي أدخل على
المسرح الأسلوب الصارم والأقنعة والمؤثر
الفضفاض. ثم يتحدث عن الكوميديا
الإغريقية التي أسفت وانحدرت بسرعة،
وعن الدراما الرومانية فلا يذكر منها إلا
تلك الألوان التي كانت تقليداً مباشراً
للنماذج اليونانية.

الشاعر ولا سيما الشاعر المسرحي:

تشكل الأبيات (٢٨٩ - ٢٠٨) جسراً
ينتقل عليه هوراس من الحديث عن الشعر

بالواجبات لأن «من عرف ما ينبغي عليه لوطنه وأصدقائه، وأدرك مبلغ ما يجب أن يحمل للأب ولأخ وللضيف من الحب، وألم بواجب عضو السناتو وواجب القاضي، ووعى مهمة الضابط أرسل إلى الحرب، ليسدري حتما كيف يسند إلى الشخصية الدور الذي يلائمها» (٣٦) (الأبيات ٣١٢ - ٣١٦).

أضف إلى ذلك أن على الشاعر أن يتأمل الحياة العملية من أجل أن يتمكن من تصويرها تصويراً صادقا (البيتان ٢١٧ - ٢١٨)، وعليه أيضاً، حين يستخدم هاتين الوسيلتين (المقصود هنا الثقافة الفلسفية والمعرفة العملية - المؤلف) أن يصور الطباع تصويراً صحيحاً ويتجنب السعي وراء المؤثرات المبتذلة (الأبيات ٣١٩ - ٣٢٢).

أما مثل هوراس الأعلى في الشعر فهو في هذا الجزء، كما في الأجزاء الأخرى من القصيدة، الشعر اليوناني لأن الشعراء اليونانيين، بحسب رأيه، سعوا إلى عظمة المجد وكانوا بعيدين عن النفعية الرومانية التي يضرب عليها مثلاً ذلك التلميذ النابه في دروس الحساب ابن البينوس الذي يمكن أن ينتظر منه نجاحاً في إدارة أملاكه ولكننا لا نستطيع أبداً أن نأمل منه إنتاج قصائد تستحق أن تطل بالزيت وأن تحفظ في أحقاق من السرو الصقيل (٣٧).

٢- الصفات التي يجب

أن يتحلى بها الشاعر:

(من البيت الثالث والثلاثين بعد الثلاثين إلى البيت التسعين بعد الثلاثين)

أ- المتعة والفائدة:

(الأبيات ٢٢٣ - ٢٤٦)

يطرح هوراس في هذا المقطع من القصيدة مطلبه الشهير وهو أن يسعى الشاعر إما إلى تعليم الناس أو إلى إمتاعهم مازجا للمتعة بالمفيد، معبراً عن نصائحه بإيجاز ومقدماً ابتكاراته بواقعية. وقد تضمنت الأبيات (٢٢٣ - ٢٤٠) أفكاراً وعبارات لا نكاد نجد مقالة في النقد الأدبي العالمي تخلو من بعضها أو بعض أصدائها. يقول هوراس:

«قد يسعى الشاعر إلى تقديم المتعة أو الفائدة

أو قد يحلم بتحقيق الاثنين معا
قل بإيجاز ما تريد قوله، فالقول
الوجيز

تتلقفه الروح بسهولة أكبر وتتمسك به
الذاكرة
الناس لا يريدون الاحتفاظ بالتفاصيل
الزائدة

ولا يرضيهم الاختلاق، فليكن ما
تختلقه مشابهاً للحقيقة

فلا تحاول إقناعنا بتصورات سخيفة
ولا تخرجن الأطفال أحياء من بطون
حيوانات «اللام» الشرهة»
(الأبيات ٢٢٣ - ٢٤٠)

إن الشاعر الذي يجمع المتعة والفائدة في شعره هو وحده، بحسب رأي هوراس، القادر على إرضاء أذواق الناس المتناقضة. «إن كل الأصوات تؤيد من يجمع المتعة والفائدة معاً» (البيت ٢٤٢).

ب- يجب أن يعمل الشاعر

على تحسين شعره:

(الأبيات ٢٤٧ - ٢٦٠)

إن وجود بعض العيوب الطفيفة في الدراما الجميلة قد يكون مقبولاً. ولكن، إذا كان الناسخ يرتكب الخطأ نفسه في كل

بقوانين اللعب بالكرة فخلق به ألا يدخل
المعركة أو اللعبة لأن المنشأ النبيل والمال لا
يحلان محل المعرفة (الأبيات ٣٧٩ -
٣٨٤). إن الشاعر يحتاج إلى الموهبة - «لا
تكتب شيئا إلا أن تشاء منرفا» (٤٠)،
فهذه هي نصيحتي الأولى لك. (البيتان
٣٨٥ - ٣٨٦)، وعليه أن يصغي إلى صوت
الناقد - «إذا اتفق أن نظمت شيئا،
فاعرضه على مسامع مايكيوس
ومسامعنا» (٤١) (الأبيات ٣٨٦ - ٣٨٨)
وعليه أن يكون دقيقا في عمله وأن يكون
متأنيا يحتفظ بما يكتبه اليوم «حتى تسعة
أعوام» ففي «الكتاب غير المنشور يمكنك
أن تشطب كل شيء أما إذا نشرته فلن
تستطيع تصحيح كلمة واحدة» (الأبيات
٣٨٨ - ٣٩٠).

٣. مكانة الشاعر السامية:

(من البيت الحادي والتسعين بعد
الثلاثمائة إلى البيت السابع بعد الأربعمئة)
يضرب هوراس في هذا المقطع أمثلة
عديدة على النتائج التي حققها الفن
الأصيل، فيشير إلى أن أورفيوس (٤٢)
علم المتوحشين الإقلاع عن القتل وأكل
اللحم الأدمي وزين الأسود والنمور،
وأن أمفيون (٤٣) حرّك الحجارة
بصوت قيثارته، وأن الشعراء أدركوا
سمة الألوهة لإتقانهم فن الكتابة
والحكمة والتنبؤ، وأن هوميروس
وتيريتايوس (٤٤) جعلوا قلوب المقاتلين
تتشوق لخوض المعارك. وكل ذلك
يؤكد أنه «ما من شيء يدعو إلى
الخل من ربة الشعر (موزا) الماهرة
في العزف على القيثارة ومن أبولو ذي
الصوت الرخيم» (٤٥) (البيتان ٤٠٦ -
٤٠٧).

مرة، وإذا كان الموسيقى يقع في النشاط
نفسه دائما فإن ذلك لا يشمل أبدا.
صحيح إن هوميروس نفسه يغفل أحيانا
ولكن هذا يمكن أن يكون مقبولا أكثر في
القصيدة الطويلة منه في الدراما الحية.

ج - الشعر كالرسم:

(الأبيات ٣٦١ - ٣٦٥)

«شان القصيدة كشأن اللوحة» (٣٨).
شمة لوحة تعجبك عن قرب وأخرى - عن
بعد وقد تعجبك لوحة في الظل وأخرى في
النور. كذلك هي الحال في الشعر، فالشعر
متنوع تنوعا لا حدود له على الرغم من كل
الصرامة التي تتسم بها قواعده.

د. يجب ألا يكون الشاعر عاديا:

(الأبيات ٣٦٦ - ٣٧٨)

شمة أمور يصح أن يكون المرء فيها
عاديا متوسط الذكاء والفصاحة، فالفقيه
الذي يستشار في القانون أو المحامي الذي
يدافع عن القضايا في المرتبة الثانية بين
الفقهاء أو المحامين، له قيمته، وإن لم تكن
له قوة بيان ميسالا أو إمام كاسكيلوس
بالقانون «ولكن الشاعر الذي يكتب أبياتا
عادية غير متميزة لن يلقى تقديرا عند
الناس أو الآلهة أو دكاين ببيع الكتب»
(البيتان ٣٧٢ - ٣٧٣) (٣٩). إن هذا
الأمير غير مقبول لأنه يشبه النشاط في
الموسيقى أو الشهد المزوج بالزيت يقدم
في مائدة فاخرة.

هـ - الشاعر يحتاج إلى المعرفة:

(الأبيات ٣٧٩ - ٣٩٠)

إذا كان المرء جاهلا بفنون القتال أو

٤- مقومات كتابة الشعر:

(من البيت الثامن بعد الأربعمئة إلى البيت الثاني والخمسين بعد الأربعمئة)

هو الذي يجب أن تستمع إليه.

٥- نتائج نظرة الشاعر

الخاطئة إلى الشعر:

(من البيت الثالث والخمسين بعد الأربعمئة إلى البيت السادس والسبعين بعد الأربعمئة)

يقدم هوراس في ختام «رسالته» صورة ساخرة للشاعر المتهور المنفلت الذي لا يعترف بغير ما يوحى إليه به هوسه. إنه كالطائر المفترس ينقض على فريسته ناظرا إليها بعينين مخيفتين. وهو كالمجذوب يتجنبه العقلاء ويفرون منه وأنه مصاب بالجذام يسير على غير هدى. وقد يقع في بئر كما فعل امباروقليس الذي ادعى أنه من الخالدين فرمى بنفسه يوما في نيران «إتنا» ليقنع الناس بادهائه. في مثل هذه الحالة لا يجدر بنا أن نخف لنجدته. «يجب ألا نحرم هذا الشاعر حقه في الموت. ألا يتساوى القتل وإنقاذ المرء رغما عن إرادته؟» (البيتان ٤٦٦ - ٤٦٧). إن الإنسان البسيط والإنسان العالم سيتجنبان مثل هذا الشاعر الذي إذا أمسك بالمرء أماته قراءة، فهو كالعلقة التي إذا التصقت بالجلد لا تتركه «قبل أن تمتلئ بالدم» (البيت ٤٧٦).

خاتمة

لم تكن قصيدة هوراس «فن الشعر» ظاهرة جديدة كل الجدة في نوعها أو في الأدب الروماني عامة، فمثل موضوعاتها طرق كثيرا وعلى نطاق واسع. ولكن هوراس ركز في «رسالته» إلى آل بيزون الأفكار النقدية في العصر

يقدم الشاعر في هذا الجزء من قصيدته تفصيلات لما سبق ذكره في هذا المجال فهو:

أ - يكرر، قبل كل شيء، المقولة الشهيرة عن الجمع بين «الموهبة» و«الطبع» و«المعرفة» فيقول: هل الذي يمنح الأشعار الجمال، الموهبة أم العلم؟ سؤال خالدا! ولكني لا أعتقد أن الجهد من دون موهبة

أو الموهبة من دون مدرسة جيدة، يمكن أن يثمر
إنهما معا دائما وفي كل شيء
(الآيات ٤٠٨ - ٤١١).

ولابد من عمل الكثير والامتناع عن الكثير للفوز في المباريات سواء أكانت أدبية أم رياضية أم موسيقية. إن الجاهل لا يستطيع تحقيق أي فوز (٤٦).

ب - ثم يؤكد الأهمية الكبيرة التي يتسم بها النقد المتحرر من النفاق والمجاملية (الآيات ٤١٩ - ٤٥٢) وينصح الشاعر بعدم إنفاق الأموال على قرائه أو المستمعين إليه فيقول: «إذا كنت قد جدت أو انتويت أن تجود على أحد بهدية فلا تطلعه على شعر من إنشائك وهو في نشوة الفرح بها» (٤٧). لأن المستمع في هذه الحالة سيبالغ في إبداء إعجابه كما تبالغ الندابات المأجورات في عويلهن في المأتم ويبدن من الحزن على الميت، أكثر مما يحس به أهله. أما الناقد الصادق والصارم فسيطلب منك دائما أن تعدل هذا الجزء أو تصحح ذاك أو سيطالبك بإعدام العمل كله. هذا الناقد

مسابئل عملية الإبداع الذاتية. إنه، كما نعرفه، يمثل نظرية الشعر الإغريقية المتسمة بالموضوعية المنطقية. وهو لذلك يهتم بالصيغ الشعرية بحد ذاتها. أما هوراس فيحاول الفوص إلى قلب العملية الإبداعية. إنه يهتم بحالة الوعي الفني إلى جانب اهتمامه بالصيغ المجردة.

وهو لا يقوم، في ذلك، بدور الباحث النفسي، بل بدور الواعظ الذي يقدم النصيح والإرشاد. ومن السهل جدا على قارئ «رسائله» أن يكتشف ميله إلى توجيه الذات المبدعة وإرشادها. ففي حين لا نجد عند أرسطو سوى تلميحات إلى ما يجب أن يتبعه كاتب التراجيديا، نرى هوراس يخصص لهذا الأمر مئات الأسطر الشعرية.

وثمة مسألة ثانية تستحق المناقشة هي مسألة نظرة هوراس الجمالية الرومانية - الهيلينيسية. إن الدراسات النقدية كثيرا ما تطابق بين نظرية هوراس في فن الشعر وبين الكلاسيكية الأوروبية، ولذا لا بد لنا من تحديد السمات التي تتصف بها نظرية هوراس وفهم الأسباب التي جعلت من هذه النظرية الأساس الذي استندت إليه الكلاسيكية في العصور الحديثة.

يدعو هوراس الشعر أن يتصف، من حيث الشكل، بالوضوح والوحدة والبساطة والانسجام، وهو يرى أن الرهافة والوحدة هما الأساس الذي ينبغي عليه شكل العمل الفني ويسخر سخيرية مرة من الفوضى في الأسلوب ويطالب الشاعر أن يضع كل جزء من القصيدة في مكانه من خلال ترتيب صارم، ويلح في دعوته إلى طرق الموضوع مباشرة وعدم الإفراط في

الروماني - الهيلينيستي كله. فالقراءة المتأنية لهذه الرسالة تذكرنا بكثير من الأعمال الأدبية والنقدية والفلسفية اليونانية والرومانية التي يمكن أن تكون مصادر هذا العمل الأدبي المثير للجدل، وتفري القارئ بإجراء مقارنات عديدة ومتشعبة لا تقضي، في معظم الأحيان، إلى نتائج حاسمة في مسألة المصادر التي اعتمدها الشاعر. غير أن هذه المقارنات كلها تشهد على ثقافة هوراس الواسعة وعلى انتمائه إلى العصر الروماني - الهيلينيستي من حيث نظرته إلى الفن وموقفه منه. وهذا أمر لا يمس بحال من الأحوال استقلال هوراس وفردة أسلوبه في التكثير والكتابة، أسلوبه الذي يتصف باللين والحدة في الوقت نفسه، والذي يحق لنا تماما أن نسميه (الأسلوب الهوراسي).

إن أسلوب هوراس في «رسائله» ينتمي إلى الأسلوب الجمالي الروماني - الهيلينيستي الذي جمع دائما، وبشكل مدهش، كل ما هو زاه مزركش، وإن كان متناقضا في بعض الأحيان، وصاغ من أجزائه موقفا بادي الوحدة والتماسك من الفن والحياة.

ولعل أول ما يفري بالمقارنة نظرية الشعر عند كل من هوراس وأرسطو. وهذه مسألة يمكن في رأينا صوغها بوضوح وبساطة. فمما لا شك فيه أن هوراس تأثر بأراء أرسطو ولكنه يختلف عنه. إنه يختلف عنه بالطابع التعليمي لرسائله أولا، ويختلف عنه، ثانيا، بالذاتية التي اتسمت بها هذه الرسالة. يقدم أرسطو في كتابه «فن الشعر» صورة موضوعية للأجناس الشعرية دون الدخول في أية مسألة من

التفاصيل... الخ.

يجد صعوبة في اكتشاف توجهها العام لجعل كل شيء فيها بسيطاً ومرتباً ومكتلاً ومعقولاً. وهكذا يجد ذلك المتأمل نفسه أمام السمات الأساسية للنظرية الشعرية الكلاسيكية القديمة البعيدة عن التخطيط والتعقيد اللذين قامت عليهما مبادئ «الكلاسيكية» الأوروبية في القرنين السابع عشر والثامن عشر.

لقد قامت الكلاسيكية الأوروبية على مبادئ الديكارتيّة التي لم تر في الوجود إلا ما يمكن استنتاجه والبرهان عليه. ومن زاوية النظر هذه يصبح الواقع فرضية تقوم المفاهيم المجردة بخلقه ضمن شروط عقلية معينة. وقد جعلت هذه النظرة الأسلوب الفني في ذلك العصر نتاج التخطيط والتفكير العقلي المجرد. وهكذا تمت المطابقة بين الواقعية والطبيعية وبين التخطيطية والإخضاع للقواعد الشكلية. إن العصر الكلاسيكي هو عصر الشعور المستعارة والبودرة والحدائق المشذبة والدولة البيروقراطية. وهوراس لا يمكن أن يكون المصدر الذي استقى منه ذلك العصر مبادئه الفنية. صحيح أننا نجد في كتاب بوالو (الفن) كثيراً من مواضع التوازي مع رسالة هوراس بما في ذلك الدعوة إلى العقلانية والتعليمية والحض على عدم التكلف. ولكن هوراس لا ينطلق في نصائحه من الديكارتيّة والعقلانية الميتافيزيقية. وإنما من الميثولوجيا الإغريقية الدسمة على الرغم من أنه يخضع هذه الميثولوجيا للنظرة العملية للعصر الهيلينستي.

إن كلاسكية بوالو مبنية على العقلانية والفلسفة المقيدة بالقواعد والمحاكمات المنطقية والتخطيط

أما من حيث المحتوى فالشعر، بحسب هوراس، يقوم على الأفكار السليمة والتصوير الصادق لطبائع الناس. لقد كان هوراس من أنصار المحافظة على التقاليد من دون أن يعني ذلك بالضرورة مناصرته للقديم أو الحديث، فهو لم يكن يتصف بالتزمّت أو الانفتاح ولكنه كان من دعاة التمسك بالدقة وصحة التصوير ومن أنصار التطور الطبيعي للحياة في الوقت نفسه. إن كل هذه السمات التي اتصفت بها نظرية الشعر عند هوراس: الدعوة إلى وحدة العمل الفني وبساطته وتماسكه وإلى صدق المبدع تجاه ذاته وموضوعه وإلى الاحتشام والابتعاد عن التفاصيل الزائدة وعن التطرف، أمور تخص العمل الشعري. لكن هوراس، كما رأينا في رسالته، يهتم اهتماماً كبيراً بالشاعر، وهذا أمر يزيد من تمييز نظريته الشعرية.

إنه يطالب الشاعر بالاعتناء الشديد بعمله وتنقيح أشعاره «عشر مرات» قبل نشرها، ويؤكد أن قيام الشاعر بتدمير أشعاره خير له من نشرها دون تنقيح. وهو يسخر كثيراً من الشاعر «المنفلت»، فكل شاعر مرتبط، بحسب رأيه، بموضوعه وبمحتوى أشعاره، وبقواعد نظم الشعر، فالدربة والتعلم لا يقلان أهمية عن الموهبة في تكوينه وعلى الشاعر أن يقدم نصائحه بإيجاز ويتجنب التعابير المضجرة ويسعى إلى جعل عباراته مقبولة وسهلة الفهم وعندئذ، فقط يستطيع أن يعلم الناس ويمتعهم.

إن من يتأمل هذه الوصفات التي يقدمها هوراس للشعر والشاعر لن

الصفحة، فالذاتية الحقيقية تستلزم الانسلاخ الموجه عن الوجود والبحث المحموم عن تحقيق الذات في ذلك الانسلاخ، وهوراس لا يطرح شيئاً من ذلك. إنه يتلمس الفنون الأدبية بهدوء ومن دون انفعال وبحيادية إغريقية صافية.

يجدر بنا، بعد كل ما تقدم، أن نعد هوراس ممثلاً للكلاسيكية الرومانية - الهيلينية - المختلفة عن الكلاسيكية الإغريقية المرتبطة بها، في الوقت نفسه، بأواصر قسري تتجلى في جوانب كثيرة أهمها التأمل المحايد لمعطيات الفن.

صحيح أن هوراس يقدم في قصيدته «فن الشعر» أفكاراً ونصائح تبدو عادية من وجهة نظر عصرنا، ولكنها لم تكن كذلك في عصره ولا في العصور التالية لعصره.

وصحيح أيضاً أن بعض ملامح العجز الذاتي تظهر في هذه القصيدة، كما يظهر فيها أحياناً عدم التعمق والسطحية في معالجة بعض جوانب الوعي الفني، ولكن قصيدة هوراس رشيقة ومتنوعة مثل هوراس نفسه. وبغض النظر عما يمكن أن يقال عن محدودية محتواها فإنها، من الناحية الفنية، تبعث في قارئها، حتى في يومنا هذا، متعة وإحساساً بالرشاقة.

إن شعر هوراس عموماً، بما في ذلك «رسالته» إلى آل بيزون، يجسد الرشاقة الكلاسيكية حيث يحمل الحد الأدنى من الكلام الحد الأقصى من التعبير. وهو ما يجعل الناس ذوي الذوق الفني الرفيع يستمتعون بقراءة هوراس على الرغم من إدراكهم أن الكلاسيكية الرومانية قد أصبحت اليوم من ذكريات الماضي.

الميتافيزيقي لأشكال الوعي الذاتي. أما الكلاسيكية القديمة القائمة على الميتولوجيا الإغريقية فمبنية على أساس التشكيل الطبيعي والاكتمال الحر للموضوع لا على أساس القوينة الرتيبة لـ «قوانين الطبيعة» المجردة.

والكلاسيكية الإغريقية مجسمة سواء أكان ما تقوم عليه «المثل الأفلاطونية» أم «الصيغ الأرسطية» وقد ورث هوراس عنها هذه السمة، فتميز بذلك تميزاً واضحاً من الكلاسيكية الأوروبية في القرنين السابع عشر والثامن عشر. ولكن نظرية هوراس الشعرية ليست، مع ذلك، كلاسيكية إغريقية. إنها تختلف اختلافاً واضحاً عن كلاسيكية أرسطو الذي بدا في كتابه «فن الشعر» وكأنه يدرس الجوانب الظاهرة من العمل الفني. أما هوراس فقد حاول في «رسالته» أن يتلمس هذه الجوانب من الداخل، إذا صح التعبير. إن هوراس يتلمس الجوانب الداخلية الذاتية للأعمال الفنية، أي ما وضعه الشاعر فيها من وعيه. وهكذا ينتقل مركز الاهتمام عنده من تأمل الجوانب المراثية في الموضوع إلى تأمل جوانبه الداخلية المدركة فتبدو سمة «التجسيم» التي ورثتها نظريته الشعرية عن الكلاسيكية الإغريقية شاحبة وأقل بروزاً من سعيه إلى تلمس معطيات العمل الفني واستيعاب كنهها من الداخل. إن هوراس يريد في نظريته الشعرية أن يكتشف الترتيب والتقسيم الواضح للموضوع واكمال بنائه في وعي الفنان وفي محتوى العمل الفني نفسه. غير أن ذلك ليس دعوة إلى الذاتية

- ٢٧ - انظر المصدر نفسه، ص: ١٢٢.
- ٢٨ - انظر المصدر نفسه، ص: ١٢٢.
- ٢٩ - انظر المصدر نفسه، ص: ١٢٢.
- ٣٠ - انظر المصدر نفسه، ص: ١٢٤.
- ٣١ - انظر المصدر نفسه، ص: ١٢٤ - ١٢٦.
- ٣٢ - انظر المصدر نفسه، ص: ١٢٨.
- ٣٣ - انظر المصدر نفسه، ص: ١٣٠.
- ٣٤ - أنتيكر بلد كان يقع على خليج كورنشا، وكانت تنمو فيه فصيلة من الأعشاب تظنها القمامة قادرة على شفاء الجنون.
- ٣٥ - انظر «فن الشعر - هوراس»، تر. د. لويس عوض، ص: ١٣٠.
- ٣٦ - انظر المصدر نفسه، ص: ١٣٠.
- ٣٧ - انظر المصدر نفسه، ص: ١٣٢.
- ٣٨ - انظر المصدر نفسه، ص: ١٣٤.
- ٣٩ - انظر المصدر نفسه، ص: ١٣٦، وميسالا «مؤرخ وشاعر وعالم نحو وخطيب وسياسي بارز في عصر الإمبراطور أغسطس وهو صديق لهوراس، أما «أولوس كاسكيلوس» ففقيه ضليع في القانون توفي في مطلع حكم الإمبراطور أغسطس.
- ٤٠ - مترقفا: آلهة الحكمة عند الرومان، وهي أثينا عند اليونانيين. كانت راعية العلوم والفنون وسائر مظاهر النشاط العقلي.
- ٤١ - انظر «فن الشعر - هوراس»، تر. د. لويس عوض، ص: ١٣٦، ومايكيس هو: سيوريس مايكينوس توربا وقد عيّن يومبي عام ٥٥ ق.م. ناقدا لفحص المسرحيات والترخيص بتعليها.
- ٤٢ - أورفيوس شخصية وهمية تعتبره الأساطير الإغريقية أول من اخترع الموسيقى، كما تعتبره أعظم الشعراء قبل هوميروس.
- ٤٣ - أمفيون شخصية أسطورية تزعم الأساطير اليونانية أنه بنى بالاشتراك مع أخيه زيتوس أسوار طيبة. وقد ذهبت الأساطير إلى أن أمفيون كان يجتذب بمنزله على القيثارة الصخور ويقيم بها الجدران والسدود من دون معونة بشر.
- ٤٤ - تريتايوس شخصية تاريخية عاشت حتى ٦٦٨ ق.م. وهو شاعر أسبارطي من أصل أثيني كان لشعره أثر قوي في نفوس الإسبارطيين. فقد أعانهم على تناسي أحقادهم وألهب حماسهم في المعارك بينهم وبين المسيثيين.
- ٤٥ - أبولو من آلهة الأولمب عند اليونانيين وقد شاع عنه أنه رب الغناء والموسيقى. أما الآلة التي كان يعزف عليها فهي القيثارة. فعدته التي يحملها في صورته وتماثيله تتألف دائما من القوس والقيثارة.
- ٤٦ - انظر «فن الشعر - هوراس»، تر. د. لويس عوض، ص: ١٣٨.
- ٤٧ - انظر «فن الشعر - هوراس»، تر. د. لويس عوض، ص: ١٤٠.
- ١ - يمكن أن يجد الدارس عرضا نقديا واقيا لأراء الباحثين في رسالة هوراس وبينيتها في مقالة م. ل. غاسباروف «بنية» فن الشعر «لهوراس» المنشورة باللغة الروسية في كتاب «مقالات في تاريخ النقد الأدبي عند الرومان» موسكو - ١٩٦٣.
- الصفحات: ٩٧ - ١٥١ (ولا سيما الصفحات ١١٧ - ١٢٨ من الكتاب المذكور).
- ٢ - م. ل. غاسباروف «بنية» فن الشعر «لهوراس» ص: ٩٨.
- ٣ - المصدر نفسه، ص: ٩٩.
- ٤ - المصدر نفسه، ص: ١١٧.
- ٥ - المصدر نفسه، ص: ١٢٨.
- ٦ - المصدر نفسه، ص: ١٤١.
- ٧ - المصدر نفسه، ص: ١٥٠.
- ٨ - «فن الشعر - هوراس» تر. د. لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة - ١٩٧٠. ص: ٢٢.
- ٩ - المصدر نفسه، ص: ٢٤.
- ١٠ - المصدر نفسه، ص: ٢٤ - ٢٥.
- ١١ - المصدر نفسه، ص: ٢٥.
- ١٢ - المصدر نفسه، ص: ٢٥.
- ١٣ - المصدر نفسه، ص: ٢٥.
- ١٤ - المصدر نفسه، ص: ٢٩.
- ١٥ - لقد استعنت في هذا البحث بالترجمة الفرنسية لأعمال هوراس التي نشرها م. ل. غاسباروف في كتابه «كوينت هوراس ملاك المذائق، القصائد الغنائية، قصائد الهجاء، الرسائل، الصادر في موسكو عام ١٩٧٠، وقسمت بنفسى بترجمة الشواهد إلى اللغة العربية. وسأشير، حيث أرى ذلك مناسباً، إلى موقع الشاهد في الترجمة العربية التي قام بها د. لويس عوض وقد أشرنا إليها أعلاه، أما التشبيه المشار إليه هنا فيجده القارئ في الصفحة (١٠٨) من الترجمة العربية.
- ١٦ - انظر كتاب «فن الشعر - هوراس»، تر. د. لويس عوض، ص: ١٠٨ - ١١٠.
- ١٧ - انظر المصدر نفسه، ص: ١١٠.
- ١٨ - انظر المصدر نفسه، ص: ١١٢.
- ١٩ - انظر المصدر نفسه، ص: ١١٢ - ١١٤.
- ٢٠ - انظر المصدر نفسه، ص: ١١٤.
- ٢١ - «غيفزمايت» و«ديستيك» و«أيامب» أسماء لبعض بحور الشعر الإغريقي.
- ٢٢ - انظر «فن الشعر - هوراس»، تر. د. لويس عوض، ص: ١١٦.
- ٢٣ - انظر المصدر نفسه، ص: ١١٨.
- ٢٤ - انظر المصدر نفسه، ص: ١١٨.
- ٢٥ - انظر المصدر نفسه، ص: ١٢٠.
- ٢٦ - انظر المصدر نفسه، ص: ١٢٢.

محمد غنيمي هلال مؤسسا

نحو علم
الأدب
المقارن

د. محمد حسن عبد الله

حين يذكر علم «الأدب المقارن» وجهود نقادنا المعاصرين في الدعوة إليه بإبراز أهميته، وتوضيح معناه وتحديد قضاياه، ووضع موضع الاعتبار في دراسات النقد التطبيقي، بالإشارات المستمرة إلى التأثير الوافد، والتنظير بين العمل الأدبي موضع الدراسة، وما يجري مجراه في الآداب الأخرى، حين يذكر هذا أو شيء منه فإن اسم الدكتور محمد غنيمي هلال سيكون الأجدر بأن يأخذ المكان الأول. إنه مسبوق بأسماء وجهود أشرنا إلى أهمها، ولكنها لا ترقى إلى حجم نشاطه وتنوعه، ولم يكن لها إصراره وحماسه ودقته العلمية، وموسوعية معارفه.

سبقت الإشارة إلى دراستين حصل بهما على دكتوراه الدولة من السربون لم ينقلهما إلى اللغة العربية، وإن ظهرت آثار لهما في بعض ما عرض له من قضايا وموضوعات. ثم ظهرت كتبه تباعا:

«الآدب المقارن» — «النقد الأدبي الحديث» — «ليلي والمجنون في الآدين العربي والفارسي» (وهو الكتاب الذي سيوسع من إطاره ويدخل الآدب التركي إلى جانب الآدين السابقين، ويسميه الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية) وقصة «ليلي والمجنون» الشعرية، مترجمة عن اللغة الفارسية كما أبدعها عبد الرحمن الجامي، و«الرومنتيكية»، «وما الآدب؟» مترجما عن الفرنسية وهو من تأليف الفيلسوف الوجودي جان بول سارتر، و«النماذج الإنسانية في الدراسات الآدبية المقارنة»، ثم هناك كتب أخرى قامت على تجميع بحوث ومقالات تسير في الاتجاه المقارن، مثل: «المواقف الآدبية» و«في النقد التطبيقي والمقارن»، و«دراسات آدبية مقارنة» الذي نشر بعد رحيله وكتب مقدمته الشاعر فاروق شوشة، فضلا عن عدد من المسرحيات، والمختارات الشعرية، ترجمها عن الفرنسية أو الفارسية، مع مقدمات مهمة، تخدم قضيته الأساسية الداعية إلى الاهتمام بالمقارنة في مجال النقد، إذ يرى أن النقد الحديث لا غنى له عن المقارنة، بل إن المقارنة هي أساسه الذي ينبغي أن ينهض عليه: «فقواعد النقد الحديث ثمرات لبحوثه العميقة، وفي هذه البحوث يتجه الآدب المقارن إلى البرهنة على تلك القواعد، بتتبعه لطبيعة سير الآداب العالمية، وكشفه عن الحقائق الآدبية الفنية والإنسانية، وكيف تعاونت فيها الآداب جميعها، حتى ليسمى النقد الحديث: «النقد المقارن» إشارة إلى أهمية

ولعل الدكتور هلال أول مختص في النقد الآدبي الحديث، بفرع الآدب المقارن، على مساحة الثقافة العربية. فقد درسه في جامعة السربون إذ حصل على دكتوراه الدولة عام ١٩٥٢م، عن موضوعين من موضوعات الآدب المقارن: تأثير النثر العربي في النثر الفارسي خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين، والفيلسوفة المصرية هيباتيا في الآدين الفرنسي والإنجليزي.

حين نتأمل الموضوعين سنجد حرصا على إظهار الأثر العربي، والمصري في آداب أخرى، رغم أن الفترة الزمنية التي عاشها الباحث في أوربا كانت تمثل ذروة التأثير المعاكس، بل التعالي الأوربي تجاه الآدب العربي، مع هذا لا نستطيع الزعم بأن الدكتور هلال كان شوقينيا (وطنيا متعصبا) أو قوميا مستغلقا، لقد كان عالما منصفًا، قويا الإيمان بمستقبل الآدب العربي، شريطة أن يشرع الآديب العربي منافذ عقله، ويوجه اطلاعه وخبراته نحو الآداب العالمية الراقية، ليفيد منها، ثم يتجاوزها، بانتمائه إلى تاريخه ولغته وتجربته الخاصة.

في أعقاب عودته من باريس، وقيامه بالتدريس بالجامعة، صدر كتابه الأول «الآدب المقارن» عام ١٩٥٣ معبرا أصدق تعبير عن المدرسة الفرنسية، إذ يهتم تماما بالترتيب التاريخي لمفردات البحث من أعمال آدبية أو موضوعات، أو ظاهرات فنية، ولا يسمح بإجراء المقارنة إلا إذا ثبت لديه تأثير المتقدم في المتأخر، عن طريق أمكن تحديده. وقد ظل الدكتور هلال — في كافة ما أجرى من دراسات — ملتزما بمبادئ مدرسته الفرنسية، وقيا لمنهجها — ويمكن — إجمالا اعتبار نشاطه التأليفية كله داخلا في الآدب المقارن. وقد

البحوث المقارنة في جلاء جوانبه واستكمالها.

هذا التحمس الواضح في عبارته السابقة التي اقتبسناها من مقدمة كتابه الأول أخذت معناها العملي في سائر مؤلفاته، التي يمكن أن توضع في أماكن محددة من علم الأدب المقارن.

لقد أراد بكتابه الأول «الأدب المقارن» أن يكون دليلاً للدارس والباحث العربي في هذا الحقل الجديد، لهذا اشتمل على شرح المنهج، والمصطلحات، واهتم بالتطور التاريخي لهذا العلم في مختلف الآداب، وحدد الموضوعات التي يمكن طرحها للبحث تحت عنوانه العام، وقدم دراسات تطبيقية أساسها الأدب العربي مؤثراً، أو متأثراً، لأنه يضع في اعتباره أنه يكتب للقارئ العربي، وهدفه أن ينتهز بالبحوث النقدية العربية أصلاً. لقد عقد الباب الأول عن نشأة الأدب المقارن في جامعات الغرب، ثم في مصر، وحدد في هذا الباب ما ينبغي أن يتوافر للباحث في الأدب المقارن من معارف وخبرات، كما حدد ميدان البحث في هذا العلم، وفي هذا كله لم يخرج عما سبق إليه «فإن تيجم» و«جويار».

أما الباب الثاني فقد عقده تحت عنوان: «بحوث الأدب المقارن ومناهجها وفيه طرح معنى «عالمية الأدب» والعوامل المؤثرة - العامة والخاصة - التي يستحق بها أدب ما أن يوصف بأنه أدب عالمي. ثم عرف بالأجناس الأدبية الشعرية مرتبة تاريخياً: الملحمة، فالسرحية، فالخرافة أو القصة على لسان الحيوان، وعرف بعد هذا بالأجناس الأدبية النثرية: كالقصة والتاريخ، والمناظرة والحوار، والمقامات. في كافة هذه الفنون - أو الأجناس كما كان يفضل أن يصفها - يهتم بالجانب

التاريخي، فيعني بنشأة الفن أو الجنس الأدبي في أقدم عصوره: الإغريقية، أو الرومانية، أو العربية، ثم يهتم به في الآداب الأوروبية الحديثة، ويعقب على هذا بتوضيح صورة هذا الفن في الأدب العربي قديمه وحديثه.

وقبل أن ينهي هذا الباب فقد درس جوانب نقدية - جمالية وموضوعية - دراسة مقارنة، مثل:

أ - العروض والقافية وتبادل التأثير بين العرب والفرس في موسيقا الشعر.

ب - الموشحات والأزجال العربية وتأثيرها في شعراء التروبادور الأسبان والفرنسيين.

ج - صور الأسلوب الفنية «الجزئية» المتأثرة بالشكل الفني ونماذج للتأثير بين العرب، والفرس، والغرب.

ويعقد الدكتور هلال فصلاً خاصاً «هو الفصل الثالث» من هذا الباب عن المواقف الأدبية والنماذج البشرية، وقد اهتم بهذين الموضوعين فيما بعد، وأصدر في كل واحد منهما كتاباً، يستحق أن نقف عنده ونوضح فكرته الأساسية.

وإذ يحصر مباحث الأدب المقارن أو حقول دراسته فيما التزمته مدرسته الفرنسية، وهي: المواقف الأدبية، والنماذج البشرية، وتأثير كتاب أدب من الآداب الأخرى، ودراسة المصادر وأنواعها، فإنه يتبع هذا بأن يعقد فصلاً خاصاً «الفصل السادس» للمذاهب الأدبية، يعرف بها في ذاتها، تاريخياً: كيف نشأت وعوامل النشأة، وفنياً: حدود كل مذهب وما أثار من قضايا، وما أبدع في ظل فلسفته من أعمال فنية رفيعة، وأخيراً، كيف أثرت هذه المذاهب في أدبنا العربي الحديث؟ ولعل هذه الإضافة الأخيرة هي التي أعطت بعض التبرير لإضافة هذه

النماذج الإنسانية

لقد سبق أن عرض لهذا الموضوع في كتابه «الأدب المقارن» ومنحه، نحو ثلاثين صفحة، لكنه ما لبث أن عاد إليه في مجموعة محاضرات، تضاعف بها حجم الاهتمام، فأصبحت أكثر وضوحاً وحياة، ونشرت تحت عنوان:

«النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة» - عام ١٩٦٤ - ويبدأ الدكتور هلال بتوضيح ما يعني مصطلح النموذج الإنساني في الأدب، إنه ليس مجرد تصوير شخص، واقعي أو متخيل، أو حتى اتقان هذا التصوير، فالوصف بأنه «نموذج» يتطلب صفات أخرى، من ثم فالنموذج الإنساني في الأدب يقصد به تقديم صورة متكاملة الأبعاد لشخصية أدبية، بحيث تتمثل فيها مجموعة من الفضائل أو النقائص كانت متفرقة من قبل في عالم التجريد، أو في مختلف الأشخاص. ولكن تجميع هذه الفضائل، أو النقائص أو حشدها في شخص واحد، لا يؤدي بالضرورة إلى تحول أو ارتقاء هذا الشخص من مستوى الشخصية الإنسانية، وهو المستوى الطبيعي، إلى مستوى النموذج، الذي نجد فيه «كل خصائص النمط أو النوع الذي يمثله: الكرم - الشجاعة - البخل - العبط... فالحق أنه ليس لهذا النموذج قيمة فنية إلا حين يستطيع الكاتب أن يجعل منه مثلاً ينبض بالحياة من ثنايا التصوير الفني، حتى يظهر أغنى في نواحيه النفسية، وأجمل في التصوير، وأوضح في معالنه مما نرى في المجتمع، وهذا النموذج الفني - في كل حالاته - أكثر إقناعاً، وأعمق، وأكمل مصيراً من نظائره في الطبيعة».

فالشخصية النموذجية إذن ليست

البحوث لكتاب خصصت فصوله للأدب المقارن لأنها من موضوعات النقد النظري، غير أننا تأثرنا بها، فردد نقادنا مصطلحات هذه المذاهب، وروجوا لبعضها، كما فهموه، وكذلك تأثر بها مبدعوننا من الشعراء والكتاب، ووجهت قراءاتهم، ووضعت أمامهم القدوة أو المثال المحتذى. على أن هذا التأثير في النقاد والمبدعين كان واسعاً في بعض المراحل، بل في هذه المرحلة التي شهدت نشاط غنيمي هلال في التأليف والترجمة، وتم تداول هذه المذاهب ومناقشتها حتى من أولئك الذين لم يتصلوا بها في لغاتها الأصلية.

هذه مجرد إشارة عابرة، تحاول أن توميء إلى أهمية هذا الكتاب الأول بالنسبة لدارس النقد، ودارس الأدب المقارن، ومدى اهتمام مؤلفه بإيضاح الإطار العام لهذا العلم، وما يمكن أن يثار - داخل هذا الإطار - من قضايا نقدية وأدبية. فالجانب النظري هو الغالب في مادته، ويمكن أن نقول إن هذا الجانب النظري كان يشغل مكاناً مهماً في عقل المفكر الناقد الدكتور محمد غنيمي هلال، إذ يشعر بعمق أنه يبشر بمنهج جديد، وصعب، يحتاج إلى استعداد خاص، من حيث المعرفة باللغات، وقدرة استيعاب المعلومات، ومرونة التطبيق، والصبر على تتبع الظاهرة إلى جذورها الخفية أو المتحورة، لهذا لم يتوقف عن شرح الحدود النظرية لكل مصطلح، والكشف عن أساسها، وثمره البحث فيها، حتى حين يكون جوهر اهتمامه هو الدراسة التطبيقية، وعلى الرغم أنه يكون قد تعرض لهذه المصطلحات ذاتها من قبل، لكنه يجد الفرصة للإفاضة، ولربط النظري بالتطبيقي.

النموذج قد يقوم على تعقيد نفسي كما في شخصيات دستوفيفسكي «إذ هي شخصيات مزدوجة في نوازعها، وقد يتجاوز فيها التواضع والكبرياء أو الخيب والطمية، أو الكفر والإيمان. وقد تظل هذه الشخصيات غامضة تجاه ذات أنفسها بهذا الإزدواج الذي لا يضللنا، بل يعمق البعد النفسي، لأننا نشرف عليه من داخل الشخصيات لا من خارجها، وللكاتب من ورائه غاياته الإنسانية في الكشف عن الأغوار النفسية الغامضة في أدق خلجاتها، والإيحاء بالاعتدال في النظر إلى المنحرفين، وإلقاء التبعة في سلوكهم على سوء نشأتهم في الأسرة، أو على فساد النظم في المجتمع، ويتعذر الحكم على شخصيات دستوفيفسكي الأدبية بإخضاعها لمنطق معين، سوى منطق توزيعها النفسي بين أشدات الحوادث المتنافرة التي تقع فريسة لها، وتبين أصدائها في أغوار هذه الشخصيات».

ويعد محاولة تشريح لبعض سلوكيات ومشاعر «راسكولنيكوف» - بطل رواية الجريمة والعقاب - تكشف عما في أعماقه من تناقضات إنسانية، يعقب عليها بما يبين مدى الصدق والعمق في هذه النماذج فيقول: «تلك النماذج الفنية في تصويرها، المعقدة في عواطفها، المحددة في سماتها، من حيث مقاومتها لمجموعة القيم التي عاشت في محيطها، قد كانت مجال دراسات نفسية واجتماعية لدى علماء الاجتماع والنفس المحدثين، لأنهم راوها أصدق تمثلاً للنفس البشرية من الأشخاص الحقيقيين في الطبيعة، إذ إنها على الرغم من تخصصها وتميزها بفترة وعصر معينين، بل بفضل هذا التخصص، صارت نماذج لجوانب خالدة من النفس الإنسانية، كأنها تعيش في كل البلاد والأحياء وتتكلم كل

واقعية، لا تلتزم بحدود الممكن أو المألوف، أو حتى المألوف المتجاوز في حدود المشاهدة، إنها - بدرجة ما - شخصية لا تتكرر، غير ممكنة بمعنى من المعاني، مثل حاتم في كرمه، وعمرو بن معد يكرب في شجاعته ومثل قيس في حبه وعشقه، ومثل دون كيشوت أو كينجوت في تمسكه بأوهامه، وفاوست في سعيه إلى الحقيقة، وراسكولنيكوف في ذرائعيته وشره، وكما نرى لا فرق بين الوجود التاريخي للشخصية النموذج، أو اختراعها، فالمهم هو أسلوب تصويرها، إن الشخصية النموذج هي التي تؤدي إلى إبراز المغزى الأساسي في الشخص، وكان المؤلف يصنع هذا الشخص المحدد من جميع الأشخاص الذين يشاركونه صفته، فإذا كان يقدم نموذج البخيل مثلاً فإنه لا يروي لنا قصص بخلاء الجاحظ، وإنما يجمع كل ما يستطيع من صفاتهم وسلوكياتهم في بخيل واحد، فيصوره المؤلف في مواقف متعددة، مع نفسه، مع أولاده، في علاقته بزوجته، في تصرفاته مع جيرانه، في عمله، في عبادته، في مواقف اضطرارية تناقض مذهبه وتضطره أن يقدم على غير ما يريد... وهكذا تتجلى ملامح النموذج الإنساني الذي يبدو متجاوزاً الواقع الإنساني، لكنه - في الوقت نفسه - أقوى إقناعاً بهذا الواقع «إذ يظل هذا الواقع هو المصدر الحي لهذه الشخصيات الأدبية»، وإنما تأتي قوة إقناع النموذج من عمق المؤلف - الكاتب أو الشاعر - في القوص وراء الدوافع الغامضة، المتداخلة، في توجيه السلوك الإنساني، إنه ليس أبيض أو أسود، ليس فاضلاً أو ساقطاً، فبين القطبين المتباعدين درجات شتى، وقد ليس أحدهما ملبس الآخر أو يختلط عليهما الأمر في الحكم عليه، وهذا يعني أن

اللغات، وتمثل من أجل ذلك في كل الأذهان، في حين هي دائماً من خلق الخيال الفني الأصيل وحده، لا من خلق الطبيعة».

لا بد أن تستوقفنا عبارته التي تقول إنه بفضل هذا التخصص، اكتسبت هذه النماذج حقها في الخلود، وفي أن تكون إنسانية، وهذه قضية فنية تتصل بمعنى عالمية الأدب، وسنتعرف عليها، فليس الأدب العالمي هو الأدب العام الخالي من الملامح الخاصة، بل هو على عكس ذلك - المغرق في الخصوصية. ويكمل الدكتور هلال بما يوضح هذه الإشارة بقوله:

«فنحن أبعد ما نكون من القول بعموم التصوير، وشمول النموذج الإنساني في الأدب، لتمثيله لعاطفة واحدة لا أبعاد لها أو عواطف سطحية لا عمق فيها، فالكاتب الأصيل هو الذي يخلق نموذجاً الأدبي بنفوذه إلى ملاحظة المميزات الدقيقة لكل فرد، كي يقني عن طريق التصوير جوانب النموذج الذي يصوره، فهناك صنوف من الحب والبغض، والسمو والإسفاف، والطموح، والطمع، بقدر ما يتكرر من نماذجها، وشتان بين غيرة فيدر، وغيرة عطيل، وغيرة هاملت - مثلاً - مع تمثيل هذه النماذج الإنسانية لصنوف من الغيرة، من ثانياً عواطفهم المعقدة الثرية».

وقبل أن يتوقف الباحث عند عدد من أشهر النماذج الإنسانية في الآداب العالمية، يشير إلى أن النماذج مستويات، وتتفاوت جودة وعمقا وتعقيدا (تركيبا) وصدقا، فإذا كان «هاملت» و«عطيل» و«فيدر» و«راسكولينكوف»، وأشباههم في الطبقة الأولى، فهناك - دونهم - من حيث المكانة الفنية، نماذج أخرى في الأدب تمثل عاطفة فريدة أو نزعة واحدة من النزعات، مثل نموذج «هارباجون» للبخيل في مسرحية

مولير التي عنوانها «البخيل»، ونموذج «جوليان سوريل» وهو الوصولي - في قصة ستاندا، «الأحمر والأسود» وكذا شخصية «تارتوف» الدجال المتظاهر بالتدين في مسرحية مولير التي تحمل نفس الاسم. ويعمل الدكتور هلال رواج هذه النماذج الأقل فنية في بثبات معينة، في مراحل زمنية محددة، يكون المجتمع فيها يعاني من مثل أمراض التدين الزائف، أو الوصولية، أو التهالك على جمع المال والاستهانة بالقيم الحقيقية.

ولفت الباحث الانتباه إلى أن الشخصية التاريخية أو الأسطورية لا تتحول إلى نموذج إنساني، وتدخل مجال الأدب لمجرد وجودها في الكتب، أو لكثرة ما حولها من أخبار وما ينسب إليها من أحداث أو بطولات، فما سجلت المصادر التاريخية عن شخصية الإسكندر الأكبر أضعاف ما سجل حول شخصية كليوباترا، وهذا يعني أن الأمر كله معلق بعقيرة الأدباء من كتاب المسرح والرواية، متوقف على استنباطهم للشخصية وتعمقهم في تصويرها، والكشف عن دوافعها، ثم مقدرتهم الفنية في الصياغة.

النماذج الإنسانية في تراثنا الأدبي:

عرف العرب قديما معنى النموذج، مثل حاتم في الكرم، والأحنف بن قيس في الحلم، وأشعب في الطمع، وياقل في البخل. ولكن الاستعانة بهم لم تتجاوز التشبيه أو الاستعارة إلى تشكيل عمل فني متكامل، يهدف إلى الدخول في العالم الخاص لإحدى هذه الشخصيات، وإخضاعها للتأمل والتحليل النفسي العميق. لعل السبب الأول في هذا القصور أن العرب لم يهتموا بالفن القصصي، ولم يعدوه من الأدب كالشعر

والطهر، أما العشق الذي فيه هوى النفس وشهوة الطبع، فإنه من صفات البهائم والسياع، وعلى هذا النحو أحب المجنون ليلي - في قصة جامي الشعرية - وتقرب إلى الله عن طريق القلب، وليس عن طريق العقل، إذ العقل عند المتصوفة قاصر عن إدراك الحقائق.

أما الشخصية الأخرى فهي شخصية «شهرزاد»، وهي لا تستند إلى واقع تاريخي مثل قيس (رغم احتمال الشك في هذا الوجود) وليس لها وجود في الشعر مثله، وإنما هي شخصية أسطورية فلكلورية، ارتبطت بالأدب الشعبي وحكايات ألف ليلة وليلة، والدور الذي قامت به شهرزاد في النص الشعبي لم يتجاوز وظيفة الرواية، الذي يقدم الحكايات واحدة بعد أخرى، قد يمهّد لها بعبارة، أو يعلّق بحكمة أو موعظة، ولكن الإطار العام لشخصية شهرزاد أنها بحيلتها المستمرة استطاعت أن تتجنب المصير الدامي الذي لحق بالنساء قبلها على يد الملك شهريار، وعن طريق الحكايات استطاعت مشاغله وإلهاءه حتى أنجبت منه ثلاثة أولاد ذكور ما لبثت أن تشفعت بهم إلى الملك، ليعفو عنها، ولا يقتلها، وقد كان. غير أن شخصية «شهرزاد» لم تغادر صفحات ألف ليلة، ولم يهتم أديب عربي بإعادة تفسيرها، أو تحليلها، مئات السنين، حتى انتقلت إلى الأدب الأوروبية فأصبحت نموذجاً إنسانياً للشخصية الرومانتيكية، تصل إلى الحقيقة عن طريق العاطفة، وقد هدّت عن ذلك الطريق شهريار. فلو أنها كانت قد حاججته بالمنطق لقضى عليها كما فعل مع نظيراتها، ولكنها سقته الحقيقة جرعة جرعة عن طريق العاطفة، وتلك قضية حيية إلى الرومانتيكيين جميعاً، صارت

والخطب والرسائل، ولم يلتفت النقد الأدبي القديم إلى أهمية القصص، بل اعتبرها من شأن الوعاظ والسمار، وليس الأدباء، فضلاً عن أن هذا النقد القديم كان يفرق في مناقشة الجزئيات، ولم يهتم بالنظر إلى عمل أدبي بوصفه كلاً، أي شكلاً متماسكاً مركباً من أجزاء، تنتهي إلى مفهوم واحد شامل محدد.

لقد ارتفعت شخصيتان من تراثنا القديم إلى مستوى النموذج الإنساني، ولكن ليس بفعل أدبائنا، بل بالتفات أهل الآداب الأخرى إليهما، هما: قيس، وشهرزاد، وبينهما اختلاف في درجة الوجود التاريخي أو عمل الخيال. قيس بن الملوّح، عاشق ليلي ابنة عمه، ظل حبس التاريخ الأدبي أو الأسطورة، لم يتجاوز اسمه ضرب المثل أو التشبيه، غير أنه دخل مجال الأدب بفضل الشاعر الفارسي «نظامي» في قصته: «ليلي والمجنون»، فصار بذلك نموذجاً إنسانياً عالمياً في الآداب الإسلامية، له أبعاده الفكرية، والاجتماعية، والجسمانية، ثم ظهرت في أدبنا الحديث مسرحية شوقي «مجنون ليلي»، على أن الشاعر الفارسي - الآخر - «عبد الرحمن الجامي» صور شخصية قيس نموذجاً للعشق الصوفي وليس العذري - ولهذا كان أكثر عناية بشرح إدراك قيس للحب على نحو ما يرى المتصوفة - كما يقول الدكتور هلال في كتاب آخر له - فقد هام قيس بالجمال الجسدي، ولكن هذا يحدث كخطوة تقود إلى الله، وهذا الانتقال يحدث إذا أدرك المحب أن ذلك الجمال الحي مرآة، انعكاس، لجمال الله، فاتخذ بذلك طريقاً للتقرب منه. ويعتقد الجامي أن العشق الذي هو منقبة من مناقب الإنسان وخاصة من خصائصه، حيثما وجد، يستلزم العفة

شهرزاد قالبا لها.. وبهذا المعنى الأخير أتت لنا في أدبنا الحديث، ثم غنيت بمعان أخرى إنسانية في الآداب العالمية، ومنها أدبنا العربي، وصارت في ذلك الأدب كله «شهرزاد» أخرى غير التي من قبل.

على أن أهم نموذج إنساني قدمه الأدب العربي إلى الآداب العالمية في صورة جلية، كاملة، أو أقرب ما تكون من الكمال، هو بطل المقامات القديمة، عند «بديع الزمان» وبصفة خاصة عند الحريري. ولما في هذا البطل من صدق التعبير عن الواقع، وحيوية التصوير، وحيوية المواقف التي مر بها، فإنه ترك أثرا واضحا في الأدب الأندلسي، ثم في الأدب الأسباني، والعربي أيضا، ومن خلالهما أصبح نموذجا سائدا لدى جيل من كتاب الرواية الواقعية (المبكرة قبل عصر الواقعية)، وهذا موضوع مترامي الجوانب يستحق أن نتوقف عنده فيما بعد.

ويذكر الدكتور هلال أن فن المقامة قد نال من الإهمال العام لدى المثقفين العرب، والتجاهل المطلق من النقاد القدماء ما أثر في تطوره، فلم يزد التحاما بالواقع، ولا صدقا في نقد المجتمع وانحرافاته، وإنما أوغل في التلاعب باللغة، وحشد المفردات المهجورة، ذلك لأن مقامات الهمذاني والحريري لم تستقبل لدى القاريء لقيمتها الفنية أو الإنسانية، وإنما لما لإسلوبها الموقع المسجوع الطريف من طلاوة وأناقة، فلماذا اهتم جيل المقامات التالي، وحتى بدايات العصر الحديث، بهذا الجانب الصياغي، حتى بلغ حد الزيف والسامة. وأما أدباء أوروبا فقد استثمروا الجانب الإيجابي من النموذج، وهو النزعة الهجائية للمجتمع، من نموذج إنساني يعاني قسوة الحياة وظلم الناس، فيستبيح في معاملتهم كل مستهجن.

أما بديع الزمان الهمذاني، فلمقاماته راوية يقدم الأحداث وقد يعقب عليها، وهو «عيسى بن هشام»، أما بطل هذه المقامات فاسمه «أبو الفتح الإسكندري» وهو من ابتداع الهمذاني أو اكتشافه، وصفاته ومغامراته من صنع خياله، وإن يكن قد استمد واقعه المباشر ومشاهدته لشاعر معاصر له اسمه «أبو دلف الخزرجي الينبوعي، مسعر بن مهلل»، وكان بديع الزمان يعجب به، ويستدعيه إلى مجلسه، ويحسن إليه، ويحفظ شعره، بل ضمن مقاماته بعض أشعاره، مثل هذين البيتين:

ويحك هذا الزمان زور
فلا يغرنك الغرور
لا تلتزم حائلة ولكن
در بالليالي كما تدور

ولأبي دلف هذا قصيدة طويلة تسمى «القصيدة الساسانية» يفاخر فيها بمهنة التسول، ويذكر حيله العديدة فيه، وكما تدل القصيدة على انحراف أخلاق صاحبها، فإنها تدل أيضا على هجاء المجتمع، والسخرية منه، والاستهانة بنظمه، واحتقار ما تواضع الناس على احترامه. من هذا الواقع المحدد انطلقت شخصية أبي الفتح الإسكندري، تعبت بالناس، تسخر من القيم، وتتلون، وتخادع، لتفوز بلذة الظفر، وانتزاع ما تتطلع إليه من مال أو طعام أو مقام، في خلسة من المراقبة.

لقد كتب بديع الزمان إحدى وخمسين مقامة (أو هي القدر الذي أمكن العثور عليه ونشره) وتنهض كل مقامة على حادثة أو موقف طريف مستقل، وهو ما صنعه الحريري من بعده، ولكن بديع

شاهد رجلا في مسجد بني حرام بالبصرة — موطن الحريري — يدعى «أبا زيد السروجي» نسبة إلى مدينة سروج القريبة من البصرة. وكانت البصرة، كما كانت سروج قد تعرضت لغزوة صليبية تخريبية، فهام أبو زيد على وجهه، فرأى الحريري فيه رجلا فصيحاً باشاً، ضائق الذرع بما آلت إليه حاله، يمتنن التسول، هو لذلك ساخر مستهتر، وهنا تتأمل الصورة الأصلية للنموذج إنها بذاتها ممكنة، لا غرابة في أن تصادف لها مثلاً في مرحلة أو ظروف مشابهة، وفي حدود ما أوحى به الشخصية الحقيقية ألف الحريري أولى مقاماته، وهي «المقامة الحرامية»، نسبة إلى مسجد بني حرام الذي التقى فيه الكاتب وأبو زيد السروجي. وكما عرفنا فإن هذا الارتباط بالموقع المباشر والالتزام بالشخصية الحقيقية لا يصنع في ذاته نموذجاً، وإنما تصنعه «القراءة» الواعية للشخصية، وحشد الأحداث والمواقف التي تعمق الشعور بها، وبما تمثله، بحيث تبدو ملامحها بألوان زاهية، لا خلاف عليها. وهكذا أخذ الحريري يخترع الأحداث، ويصنع المواقف، ويدبر الحيل، ويجعلها جميعاً تصب في هدفه الذي اختطه وحدده، هو إبراز مفاسد العصر، وهجاء المجتمع، الذي غاب فيه الأمان والعدل، وسيطر على الناس الجشع والغش واقتناص الفرائس، ولم يكن أبو زيد مجافياً لطبيعة عصره، ولا واعظاً للمنحرفين في مجتمعه، لقد كان منهم ومثلهم، لا يرعوي عن رذيلة، ولا يتردد في اجتناء فائدة مهما كانت الوسيلة، غير أنه — في نهاية المقامات — يتوب إلى الله من كل ما فعل.

لقد مارس «أبو زيد السروجي» من الحيل والخداع مالا يمكن أن تتسع له

الزمان لم يراقب أثر الزمن في شخصية أبي الفتح الإسكندري، فلم يتدرج به من الشباب إلى الكهولة، ثم الشيخوخة، وإنما بدأ به شيخاً هرمًا، ولم يمنعه هذا أن نراه في مقامات أخرى كهلاً أو شاباً، وبهذا فقدت مقامات الهمذاني جانباً مهماً من التخطيط للشخصية، وضرورة مراقبة الزمن في تبدل أخلاقها، وتطور سلوكها، وفي هذا الجانب تفوق الحريري، وقدم أرقى صورة ممكنة — في مقاماته — لنموذج إنساني مقنع بدلالته، وبذاته، في تراثنا القصصي.

هكذا يرى الدكتور هلال، ومع هذا فإن قصصاً قديمة وحديثة عرفت هذا الأسلوب في تقديم الشخصية، لا تمضي مع تيار الزمن وسياقه الطبيعي، وإنما تتساقط المشاهد المنقطعة، قد تبدأ بالوسط، وتربط بين الطفولة والشيخوخة. وإذا قرأنا مقامات «الهمذاني» من منطق «الزمن الخاص» وليس الزمن الخارجي، فربما كشفت عن طبائع وعلاقات. وكذلك نلاحظ أن عيسى ابن هشام يتولى رواية أحداث وحيل صنعها أبو الفتح الإسكندري، كما أن الإسكندري قد يغيب عن بعض المقامات، فيقوم عيسى بصنع حبكة منفردة. فإذا لاحظنا أن عيسى لا يعنف الإسكندري ولا يفضحه، وإنما ينطوي على ميل إلى الإعجاب بذكائه، فربما دل هذا على أن أحدهما يمثل «الوجه الآخر» أو «القناع» لصاحبه، أو «لا شعوره» الذي يتمنى أن يكون مثله.

أما «الحريري» المسبوق بتجربة الهمذاني — فإنه تأثر بنموذج واقعي مباشر، شاهده، بل أن الحريري نفسه عانى المرارة والضياع مثلما كان الأصل الذي حاكاه في مقاماته. ذلك أن الحريري

الإنسانية في الأدب، ومصادرها أو منابعها: وأهمها:

١- شخصيات عامة تمثل نوازع أخلاقية، مثل: البخيل، والشخص الآثم في سلوكه حين يخلص في حبه فيكون هذا الإخلاص في الحب بمثابة تكفير عن سيئاته السالفة، إذ يصبح هذا الحب سبيلا لإظهار الفضائل التي طغت عليها شرور المجتمع ونظمه الظالمة. وإذ يذكر أن هذه إحدى قضايا الرومانسية الأساسية، ينبه إلى أن الصورة المثل لهذا النموذج تحققت في رواية أسكندر ديماس الابن، الشهيرة: «غادة الكاميليا».

٢- شخصيات مصدرها الأساطير، مثل أوديب، وبيجماليون، وقد تناول توفيق الحكيم هذين النموذجين في مسرحيتين من مسرحيات القراءة (المسرح الذهني) وقدم بهما تفسيره الخاص لعلاقة الواقع والحقيقة، وعلاقة الفن بالحياة. وكذلك نموذج «بروميثيوس» الذي وهب الناس النار على الرغم من «زيوس» كبير الآلهة، فسلط عليه عذاب لا ينتهي، إذ صلب وأوكل إلى نسر ينهش كبده، وكلما انتهت ظهرت له كبد أخرى إلى أن خلصه هرقل إله القوة. «وقد صارت شخصية بروميثيوس معنا لا ينضب للشعراء في رمزها إلى التفكير الإنساني، والتمرد الميتافيزيقي، والتطلع إلى المعرفة والحرية». وقد تناول هذه الشخصية الأسطورية في الغرب، عدد من القدماء، في عصرنا صوره «أندريه جيد» برؤية عصرية خاصة، تعني من شأن الإنسان، والضمير، والتضحية في سبيلهما. وقد سبقت الإشارة إلى قصيدة «الشابي» التي استمدت هذه الأسطورة

حياة شخص واحد، بل عدة أشخاص من أمثاله، أصحاب الكدية المحتالين، فقد تخفى في زي امرأة، وتظاهر بالشلل، وادعى أنه بسبيل تجهيز ابنته، وما هي إلا ابنة الكرم (الخمر) ويردد من العبارات ما يؤثر في العامة وعواطفهم ويستدر أموالهم، فالدنيا زائلة، والعمر قصير، واكتناز المال لعنة على صاحبه، ومن الطريف أن تكون هذه الأقوال ذاتها سببا مسوغا لانهمك السروجي في الملذات. لقد كان شعار أبي زيد ماثلا في هذه القطعة التي صنعها الحريري على لسانه:

لبست الخميصة أبغى الخبيصة
وأنشبت شمي في كل شبيصة
وصيرت وعظي أحبولة
أريغ القنيص بها والقنيصة
والجاني الدهر حتى ولجت
بلطف احتيالي على الليث عيصه
على أننسي لم أهب صرفه
ولا نبضت لي منه فريصة
ولا شرعت بي على مورد
يدنس عرضي نفس حريصة
ولو أنصف الدهر في حكمه
لما ملك الحكم أهل النقيصة

وكما حدد الدكتور هلال مفهوم النموذج الإنساني، وخواصه، وطريقة صنعه، وقدم أمثلة من الآداب القديمة، والوسيلة، العربية، والغربية، لأهمية موضوع «النموذج» في الأدب، وفي دراسة الأدب، وفي مجال المقارنة، فإنه يمضي مع الحريري ليتتبع أثر مقاماته في الأدب الأندلسي ثم في الأدب الإسباني، واللغات الأوربية.

وأخيرا يمزج بين أنواع النماذج

أو انطلقت منها.

منه إلى جو الحرية، كما تخاف السمكة أن تخرج من الماء»

٤- شخصيات مصدرها أساطير شعبية في مقدمتها شهرزاد، (وشهریار تبعاً لها) وقد اهتم بها عدد من أدباءنا المعاصرين: توفيق الحكيم، وطه حسين، وعلي أحمد باكثير، وعزيز أباظة، وكذلك شخصية «فاوست» التي كتب عنها «جوته» إحدى مسرحياته، و«دون جوان» العاشق المغامر.

٥- وشخصيات مصدرها التاريخ، في مقدمتها كليوباترا، وهيباتيا، وهما مصريتان، ولكن الاهتمام بهما بدأ في الآداب الأوروبية، كما قدمنا.

الحياة العاطفية:

يعتبر كتاب «الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية» المحاولة الكاملة في مجال النقد التطبيقي المقارن، من بين جهود محمد غنيمي هلال العلمية. لم يكن تكوينه العلمي في مرحلة الدكتوراه بعيداً عن موضوع هذا الكتاب، الذي عني فيه بموضوع نص عليه في العنوان الفرعي وهو: «ليلي والمجنون في الأدبين العربي والفارسي» إذ كان أحد الموضوعين اللذين حصل بهما على دكتوراه الدولة من جامعة السربون: تأثير النثر العربي في النثر الفارسي في القرنين الخامس والسادس الهجريين، غير أنه حين عاد إلى وطنه عام ١٩٥٢ بدأ من البداية التي يحتاجها «طالب النقد الأدبي» فكان كتابه الموسوعي الشامل «النقد الأدبي الحديث»، ثم بدأ مرة أخرى من البداية التي يحتاجها طالب الأدب المقارن، فكان كتابه بهذا العنوان، وقد أتاح له هذا أن يلتقط أنفاسه ليعود إلى اهتماماته الأولى، وأفكاره

٣- شخصيات مصدرها ديني، في مقدمتها يوسف وزليخة، وقد اهتم بهما الشعراء الفرس (الفردوسي، وعبد الرحمن الجامي) و«قابيل» أول قاتل على ظهر الأرض، وشخصية الشيطان، ويذكر الدكتور هلال أن شخصية الشيطان - بصفة خاصة - ابتعدت عن مصدرها الديني حين انتقلت إلى الأدب، وبخاصة لدى الرومانسيين، ورأى هذا الابتعاد الشاعر الإنجليزي ملتون (ولد عام ١٦٠٨) في «الفردوس المفقود»، فالشيطان في هذا الفردوس الشخصية الأولى التي تمثل فيها النزوع إلى الحرية والاستقلال، والاعتماد على الحجة، وقوة شخصية الفرد إزاء القوة التي تفوق قدرته.

لقد سبق أبو العلاء المعري إلى تصوير الشيطان أو إبليس في «رسالة الغفران» ولكنه لم يبتعد عن الصورة المرسومة في القرآن، من الكيد والوسوسة، حتى جعله يمارس هوايته (أو مهمته) حتى وهو في الجحيم. أما فيكتور هوغو فقد صور الشيطان نموذجاً للإنسانية الطريفة من الله، وينحصر عذابه في حبه لمن يبغضه.. وفي أن الله - وهو النور والحب - يفيض على كل المخلوقات خيراً ورحمة ونوراً، عدا هذا الشيطان - مما يجعله يغلي بالحسد للبشر، لأن في عيونهم الأمل، وفي قلوبهم الحب.

وللعقاد قصيدة مميزة، تذكر عادة على أنها مثل راق لشعره، بعنوان «ترجمة شيطان» ومطلعها:

صاغه الرحمن ذو الفضل العميم
عَسَقَ الظلماء في قاع سقر
وللعقاد قصيدة أخرى بعنوان: «إبليس ينتحر» قدم لها بقوله: «الاستعباد هو الجو الذي تعيش فيه الشياطين، لأنه جو الخوف والإغراء، وإبليس يخاف أن يخرج

من أفعال وأفعال، ولكنها تسترشد
فلسفات أخرى ضاربة في الزمن، قد يكون
بدايتها أفلاطون، وبعض الديانات
السابقة على الإسلام.

في الفصل الأول عن «الغزل العذري»
تمتزج آثار البيئة الطبيعية (البديوية)
بالسيكولوجية الخاصة لبعض الشعراء
بالمبادئ الدينية الداعية إلى العفة، لتتولد
هذه الظاهرة وتزدهر في مرحلة زمنية
معينة (العصر الأموي) وبيئة محددة
(بادية الحجاز) لدى عدد من الشعراء
بذواتهم (قيس، وجميل، وكثير، وعروة
بن حزام وغيرهم).

فالحب العذري عاطفة قوية مشبوبة
تتغذى على الحرمان، وتسمو على المتع
الحسية، «ولكن الحرمان لا يؤدي إلى
التسامي، إلا إذا صدقت العاطفة، وكان
صاحبها على قدر من سمو الخلق يمكن أن
يعلو عن الحاجة المادية العابرة، ولا يتاح
مثل هذا التسامي إلا للصفوة التي تؤمن
بقيم روحية وخلقية» ثم يجتمع الأثر
البيئي، والديني والنفسي، ليشكل المحب
الفارس، الشاعر العذري الذي يجعل من
الحب «ملحمة يتغنّى فيها بحسن بلائه،
وعظيم جهاده، ويفتن فيها في جلاء
مظاهر بطولته تجاه ما يعاني من صنوف
العذاب، وصار بذلك بطلا للمحبة من نوع
جديد»، وهكذا ربط الدكتور هلال بين
العاشق والعايد، فعنده أن مسلك العذريين
يقارن بمسلك الزهاد الاتقياء، إذ إنهم
وجدوا طريقا يوفقون فيه بين زهدهم
ومطالب عاطفتهم، وأطاعوا في حبهم العف
قلوبهم ودينهم، وإذا كان الحب العذري
تعتريه حالات من الوجد (تصل به حد
الغيبوبة) فإن هذا قد فتح الطريق إلى
التفات متصوفة الفرس إلى العشاق
العذريين، ويسر لهم أن يروا في عذابهم

المستمرة يستكملها، وينميها، وقد كان
هذا دأبه وإحدى ميزاته، فكتابه: النقد
الأدبي الحديث في الطبعة الأولى - كان
مدخلا للنقد، وكذلك كان كتابه في الأدب
المقارن، بل إن الطبعة الأولى من هذا
الكتاب الذي نعرض له كانت موجزة،
وكانت تحت العنوان الفرعي المشار إليه،
ثم استكملها بوضع ظاهرة الحب العذري
في إطارها التاريخي والفني والنفسي،
وبوضع ظاهرة الحب الصوفي في إطارها
الفلسفي والثقافي والحضاري والنفسي
كذلك إنه في «الحياة العاطفية يقدم في
مجال المقارنة، لأول مرة في اللغة العربية،
موضوعا خاصا، هو موضوع الحب،
متجسدا في شخصين: ليل وقيس، منطلقا
من حقيقة أدبية فنية (بصرف النظر عن
الوجود التاريخي) هي تلك الأشعار
والأخبار التي نسبتها المصادر العربية
لقيس بن الملوح، وحب الجارف اليائس
لابنة عمه ليل العامرية، متتبعا تلك
الأشعار والأخبار، وكيف انعكست على
مسرحية أحمد شوقي «مجنون ليل»
ممتزجة بأثار وأفكار أفاد فيها شوقي من
قراءاته في المسرح الفرنسي، ومن معرفته
باللغة التركية، وقراءته بعض ما يتصل
بها لشعراء أترك، أفادوا هم بدورهم من
الشعراء الفرس الذين اهتموا بقصة ليل
والمجنون، وانتقلوا بهذا الحب من مستواه
العذري، إلى المستوى الصوفي، وغيروا
وأضافوا للقصة، وتوسعوا في دلالات
الأحداث، بما يلائم هذا الوضع الصوفي
الذي ارتفعوا بالحب إليه. على أن الدكتور
هلال، في سبيل تأصيل الظاهرة الصوفية،
وجد نفسه مسوقا إلى كشف منابع
التصوف الإسلامي، وهذه المنابع تبدأ من
آيات وقصص في القرآن الكريم، وفي بعض
ما أثر عن الرسول، صلى الله عليه وسلم،

**فَقَوَّتْ سَهْمِي فِي كَثُومِ غَمَزَتِهَا
فَخَالَطَ سَهْمِي مَهْجَةُ الذُّبِّ وَالنَّحْرَا
فَازْهَبْ غِيظِي قَتْلَهُ وَشَفَى جَوِي
بِنَفْسِي، إِنْ الْحَرْقُ يَدْرِكُ الْوِثْرَا**

يقول في تحليل هذه القطعة النادرة:
«وقيس يصف هذا الحادث الصحراوي في إطار ذاتي، وعبر فيه عن شعوره الذي عرفناه، من رهف حسه تجاه الظباء، ومن حرصه على حمايتها، وهو يحرص في تصويره على أن يوفر للظبي شبيه ليلي عيشا رغدا هنيئا في حماه، يأمن شبيه ليلي فيه عوادي الدهر، ويخاطبه — في البيت الرابع — مخاطبته لمن يعقل، كأن قيسا يستوحي «لا شعوره» في هذا الخطاب، وموقفه منه موقف الفارس يؤمن من تجب عليه حمايته، ثم يفجع الشاعر باغتيال الذئب للجار العزيز بعد أن أمل قيس في حمايته وتوفير السعادة له، وهنا يخف قيس للثأر، ويتشفى بالتكيل بهذا الغاضب العادي، ويشعر بأنه قد أدرك من هذا الجائر ثأرا شفى ما بنفسه من الجوى، ويشور في نفسه داؤه الكمين على هذا التصوير، كما تتم إشارته إلى أن الجر مدرك ما يحرص عليه من الانتقام ممن اغتصب منه جاره الحبيب، الذي حرص على أن يعيش بجواره عيشا رغدا هنيئا.

وقيس في القطعة السابقة يعبر «لا شعوريا» بالغزال عن ليلي، كما يعبر بالذئب عن «ورد» غريمه الذي افترس منه أعز أمانيه، فهو حريص على الثأر، يتطلع أهد الدهر إلى إدراكه منه، وهو يغذي هذا الحلم وهميا بتحقيقه واقعا في شبيه «ورد» وهو الذئب، كما يصوره فنيا للترويح عما يعتلج في نفسه من آلام، ولهذا يجد قيس الراحة بقتل هذا الوحش، ورؤية سهمه يغوص في مهجته وقلبه، وفي

العاطفي ونقاء مشاعرهم موقفا صوفيا. وفي قراءة المؤلف لأخبار قيس في المصادر العربية، وتتبع ما نسب إليه من أشعار، نجده يخضع الأخبار والأشعار جميعا لمنهج نقدي حديث، يعتمد على أسس علم النفس وسيكولوجية الإبداع، إذ طرح سؤالا محددا: هل هذه الأشعار والأخبار المنسوبة إلى قيس تدل على شخصية «إنسانية» واحدة، متكاملة، أم أنها ملفقة؟ وهل تدل الأخبار والأشعار في تنابها الزمني على وجود قصة حب حقيقية تبدأ بسيطة، ثم تنمو، وتتعد، حتى تصبح مشكلة لا حل لها، أم أن بها ثغرات غير مقنعة؟ ولما كان الجواب بالإيجاب، فإنه — الدكتور هلال — استعان بالمنهج النفسي في النقد ليحل بعض هذه الأخبار والأشعار، فقد ذكروا أن قيسا كان يحن إلى الظباء والغزلان، ويفك أسرها من الصيادين ويفتيدها، لأنها تذكره بليلى محبوبته، وهنا يورد المؤلف أبياتا لقيس، يرى أنها تصوير لمأساته كلها «لا شعوريا» في مشهد صحراوي مألوف، يتخذ منه صورة ومتفسا لآلامه الحبيسة في وقت معا.

يقول قيس:

**أبى الله أن تبقى لحيً بشاشة
فصبرا على ما ساقه الله في صبرا
رأيت غزالا يرتعي وسط روضة
فقلت أرى ليلي تراءت لنا ظهرا
فيا ظبي كل رغدا هنيئا ولا تخف
فإنك لي جار، ولا ترهب الدهرا
وعندي لكم حصن حصين وصارم
حسام إذا أعملته أحسن الهرا
فما راعني إلا وذئب قد انتحى
فاعلق في أحشائه الناب والظفرا**

النكال بالذئب شفاء غيظ حبس يتجاوز مجرد صيد ذئب في الصحراء. ثم يعود قيس فيؤكد هذا الوتر الذي يقض مضجعه، ومنى نفسه دائماً بنيله. وفي هذا الشعر تمثيل لعواطف قيس الذاتية، وتسام بها، ونقلها — فنياً — في صورة إنسانية عامة، تدور حول صراع بين وحش عاد مفترس بغيز، وفريسته الضعيفة العاجزة الجميلة، ثم موقف قيس منها ليحقق — وهمياً وفنياً — ما عجز عن تحقيقه في واقع حياته. ومثل هذا التمثيل اللاشعوري لا يكون إلا من شخصية أصيلة تعرضت لمثل تجربة قيس، وعانت آلام «الاستقراق» فيها ثم افقتت في التسامي بها عن شعور عميق وصدق إحساس ومقدرة فنية رائعة. وهو ما تتلاقى فيه أخبار قيس — في جوهرها — وبعد تمحيصها — مع أشعاره في صورها ذات الدلالة العميقة..

فمع القدرة على الفصل بين ما هو تاريخي وما هو أسطوري من سيرة قيس، وأخباره وأشعاره، كان اطمئنان الباحث إلى وجود هذه الشخصية اعتماداً على الأخبار والأشعار.

وإذ لا يغفل جوانب الضعف الفني في مسرحية شوقي: «مجنون ليل» يسجل لأمر الشعراء أنه «صاحب الفضل في إدخال شخصية قيس ميدان الأدب العربي، في مسرحية ذات قيمة أدبية لا تنكر» فهي قيمة أدبية وليست درامية، غير أنه يفصل أثر الثقافة الفرنسية في هذه المسرحية، وهو يصف هذا التأثير بأنه عميق متعدد النواحي، إذ أفاد من مبادئ المذاهب الكلاسيكية، والرومانسية، والواقعية. ويمضي الدكتور هلال إلى مجاله الخاص الذي لم يتوسع باحث فيه مثلاً فعل، إذ يعنى بتأثر الآداب الشرقية

وهي هنا التركيبية عن طريق الفارسية.. وإلى هذه الثقافة الفارسية يعزو اهتمام شوقي بشخص ليل وقيس، إذ اهتم بهما الفرس وتعددت قصصهم الشعرية الصوفية، في حين اكتفى العرب برواية الماثور من الشعر والأخبار، وفضلاً عن الالتفات إلى الموضوع في ذاته، فإن شوقي «أبقى ليل عذراء بعد زواجها من ورد» وليس لهذه الفكرة أصل في المراجع المول عليها في اللغة العربية، فيما نعلم، وهي موجودة في جميع القصص الفارسية، وقد مهد الحرمان والقسر للنهاية، إذ توفيت ليل (في تلك القصص) في ريعان شبابها، كما أنها توفيت قبل قيس، وهذا خلاف ما هو مسجل في أخبارهما. وفي القسم الثاني من الكتاب يتقصى صور قيس لدى شعراء الفرس: نظامي، وسعد الشيرازي، وأمير خسرو السدهلوي، وعبد الرحمن الجامي، وهاتفي. ولعل نظامي هو الذي فتح الطريق إلى وضع قيس في صورة العاشق الصوفي حين قال: «لا تظن أن المجنون كان من أولئك العشاق الذين نراهم اليوم لا يصوم ولا يصلي، نابذا لقواعد الأدب، قد عزب عنه العقل، بل إنه كان عامر القلب بنور الإشراق، علماً بعلوم أهل الباطن، قد عرف أسرار الكون، وتوصل إلى حل رموز السماء، كل من عرفه أيقن أنه لم يكن مجنوناً، ولم يكن لجنون أن يأتي بهذه الدرر من فصيح القول، وقد اختار لنفسه حياة وعرة المسلك، لأنه كان يطلب منها الخلاص بالموت.. وهو بعزوفه عن الرفقاء قد أضعف قيوده في الحياة ليسهل عليه التحرر من القيود... ولم يحرص على إرضاء رغباته الدنيا من تلك الحسناء ليحظى بحياة العشق الخالد. أما «ليل» فإنها تكتسب — لدى شعراء الفرس —

لم يكن فيها للوجود أية علامة، حيث كان العالم غائصاً في كنز العدم، كان الموجود المنزه عن الشريك، ولم يكن بالإضافة إليه معنى لقول «أنا» و«أنت»، وكان الجمال المطلق من قيد المظاهر لا يفيض نوره إلا من ذاته على ذاته، كعروس فاتنة الحسن في حجة الغيب، وقد برئت أذيالها عن تهمة العيب، فلا مرآة ينعكس فيها وجهها، ولا مشط تنسحب أسنانه فوق نواثبها، ولم يقصل الصبا من ذوائبها شعره، ولم تر عينها غبار الكحل، ولم يغم البلبل جارا لوردتها.. فهي تتغنى لنفسها بجمالها، وتلاعب نفسها لعبة العشق، ولكن الشأن في الجمال أن يضيق ذرعا ببقائه مجهولا خلف النقاب، وإذا أقفلت دونه الباب أطل من النافذة، فانظر إلى الشقائق في الجبل حين يبدو جمال الربيع كيف تشق في الصخور طريقها لتزهو بجمالها... وهكذا كان في البدء شأن الجمال الإلهي، فقد ضرب خيمته خارج إقليم الغيب المقدس، ليتجل على الآفاق والأنفس، فترأى وجهه في مرآة المخلوقات، وجرى ذكره في كل مكان، وأشرق لمعة منه على الملك والملائكة، فبهر الملائكة ذلك النور، وخروا مسبحين للسبح، ولهجوا مستغرقين بالتسبيح، وانطلقت هذه الصيحة من غواصي بحر الفلك: سبحان ذي الملك!

ووقعت على الوردة من تلك اللمعة أضواء، فسرت من الوردة للبلبل حرقه الروح، واتقدت خدود الشمع بقبس من تلك النار، فأحترقت في كل منزل منه مئات الفراش، وقد احترقت الشمس بحرارة ذلك النور، وبه أخرج النيلوفر رأسه من الماء، ومنه تحل بالجمال محيا ليل، فصارت كل شعره من غداثها مناطا لقلب المجنون.

أهمية تتجاوز أهمية قيس (وهذا واضح في طريقة اختيار العنوان: ليلي والمجنون) لأن ليلي عندهم، وعند عبد الرحمن الجامي بصفة خاصة، رمز العشوق الأزلي، أو طريق إليه، وفي هذا الإطار يتجل قيس صوفيا خالصا، وليلي بالنسبة إليه، مجرد مثير، أو تجسيد لظلمة إلى الجمال الإلهي المجرد، يقول عن نفسه كما يصوره عبد الرحمن الجامي: «نحن الكرام المسافرون في طريق العشوق...نحن طير عشنا في سدرة المنتهى، ويسمو بنا موطننا عن الأرض...وأية قوة نحفل بها لتلك الشراك التي ينسجها العنكبوت!!»

ويؤصل الدكتور هلال موضوع هذا الانتقال بشخص قيس من عذريته العربية إلى صوفيته الفارسية، بأن يعرض ويحلل البيئة الثقافية الفارسية وجذور التصوف بها، المعتمدة على روافد قديمة (زرادشتية ويونانية) وروافد قريبة (عربية إسلامية) ودوافع راهنة، وكيف كان «التصوف» سبيلا إلى توثيق الصلات بين الدينين: العربي والفارسي في مبادئ ونظرياته سواء منها التي أخذت عن الإسلام وأصوله، أو التي راجت باسم الإسلام بين المتصوفة من معتنقيه. لقد تنفست المبادئ الصوفية في تمثيل شخصية قيس: فهو أعزب، لا يفكر في لذائذ الحس، وهو يرى أن العقل غير كاف في الهداية إلى الله سبحانه، وأن العاطفة لا العقل هي السبيل للوصول إليه جل وعلا. ويصور عبد الرحمن الجامي الموقف الصوفي من النظر إلى الجمال الحسي، بأنه مجرد مرحلة، يتوصل عن طريقها إلى الجمال المجرد، الجمال الإلهي المطلق، ويرى أن الله سبحانه خلق العالم ليكون طريقا لأن يعرفه خلقه، يقول: «في تلك الخلوة التي

النقد المغربي

من المخطوط إلى الكتاب

رشيد يحيى (المغرب)

ومن أمثلة هذا المسلك كتاب «تحليل الخطاب الشعري: البنية الصوتية في الشعر» لمحمد العمري. وكتاب «شعرية النص الروائي» لبشير القمري. بل إن بعض هذه الأعمال يحرص على الحفاظ على الديباجة التقليدية للمقدمة. حيث يتم ذكر محتوى الفصول بالتتابع ومنهاج السدراسة مع الشكر للمشرف وللمساعدين. ومن أمثلة هذه الكتب كتاب «لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب» لمحمد خطابي. وكتاب «الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي» لمحمد الماكري. وكتاب «الشخصية في المسرح المغربي» لعز الدين بونيت.

غير أن مؤلفين آخرين اختاروا أن يكون نشر أعمالهم مناسبة لخلقها من جديد. فحذفوا كل ما يدل مباشرة على وضعها الجامعي السابق. ونذكر من أمثلة هذه الأعمال كتاب «بنية الشكل الروائي» لحسن بحراوي وكتاب «تحليل الخطاب الروائي» لسعيد يقطين.

ويبدو أن أغلب هذه الأعمال - حتى تلك التي احتفظت بنسبها الجامعي السابق - قد خضع في عنوانه لتعديل أو تغيير. وتعكس العناوين الجديدة طبيعة المنهاج الذي تم توسله في العمل. بل إن هذا الإلحاح على إبراز التفكير المنهجي في العناوين، أصبح يوهم في بعض الأعمال أن الكتاب خصص بكامله لموضوع المنهاج وليس كتابا في التحليل النصي.

وقد هدفت العناوين الجديدة إلى أمرين: إما إلغاء النوع أو النمط الأدبي الذي تم الاشتغال عليه، أو إلغاء الثقافة التي ينتمي إليها ذلك النوع أو النمط. ونمثل لذلك بالكتب التالية:

تمثل الدراسات الأدبية التي سبق أن قُدمت لنيل شهادات جامعية إضافة بارزة في سوق نشر الكتاب المغربي. بل إن هذه الأعمال أصبحت تمثل اللبنة الأساس في هذه السوق الرمزية والمادية. وهي الممثلة لخارطة الاتجاهات النقدية الجمالية المغربية بالإضافة إلى مجالات الترجمة وأعمال أخرى منجزة بموازاة اهتمام الجامعيين. وكل ذلك يعكس نوعية اهتمام المثقف المغربي في العقد الماضي وهذا العقد.

وبدء نلاحظ أن انتقال هذه الأعمال من فضاء المدرج والمخطوط إلى فضاء المطابع وسوق النشر، كان له تأثيره على الوضع المادي للأثر. لقد انتقلت هذه الرسائل والأطروحات من الكمون إلى الظهور. فتخلصت بذلك من وضع المخطوط إلى وضع الكتاب المتداول في السوق.

هذا الانتقال من وضع إلى وضع، أعطى للأثر شكلا جديدا في حجمه وطباعته وغلافه وفي انتسابه لدار نشر أو طبع معينة. بل مثل هذا التحول من وضع لوضع ميلادا جديدا بالنسبة لهذه الأعمال. إذ بدل الإشارة إلى تاريخ المناقشة ومكانها، أصبح يشار لتاريخ الصدور المطبوع ومكانه.

ويبدو أن مؤلفي هذه الأعمال مختلفون في زاوية النظر إلى وضعها القديم والجديد. فبعضهم يحرص على الإشارة إلى أن الكتاب في الأصل هو رسالة أو أطروحة جامعية. فيذكر الجامعة والكلية التي تمت بها المناقشة. ويذكر لجنة المناقشة وتاريخها بالإضافة إلى الميزة النهائية التي حصل

«لسانيات النص: مدخل لانسجام الخطاب»

إلغاء النمط الذي هو الشعر وإلغاء الثقافة التي هي العربية بعامه.

«الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي».

إلغاء النمط الذي هو الشعر وإلغاء الثقافة التي هي العربية بعامه.

«الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي».

إلغاء الثقافة العربية بعامه.

«تحليل الخطاب الشعري: البنية الصوتية في الشعر».

إلغاء الثقافة التي هي العربية بعامه.

«شعرية النص الروائي»

إلغاء الثقافة التي هي المصرية بالتحديد.

«بنية الشكل الروائي»

إلغاء الثقافة التي هي العربية بعامه.

وبهذا أصبحنا أمام قائمة من العناوين تعرض قائمة من مصطلحات العلوم والمناهج. فقد أخضع المؤلفون

عناوين أطروحاتهم لتغييرات وتعديلات اختصرت العناوين الأصلية وأعطتها

نوعاً من التعميم لدرجة أنها لا تؤثر في ذاتها لا للثقافة التي ينتمي إليها المتن

المدرس ولا للنمط الأدبي لذلك المتن. لقد كانت هناك من غير شك مقاصد خلف

هذه التعديلات. لعل أبرزها سببان: أ - الانشغال بمسألة المنهاج وتقديمه على الموضوع.

ب - إلزامات ترتبط بسوق النشر.

ونستنتج من هذه الأعمال أن الثقافة النقدية الواصفة في المغرب تعج بالآراء

والاتجاهات ولم تبلور بعد اتجاهها له الغلبة. بل ضمن الاتجاه الواحد،

سيمبائي مثلاً أو شعري بنيوي، نجد مقاربات متباعدة. ولو وقفنا على سبيل

المثال عند أعمال تتناولت الخطاب الشعري أو الروائي، لوجدنا أن مصطلح

«خطاب» شديد التنوع فيها ويمثل فضاء رحباً يتسع لشتى أنواع المناهج. نذكر

هنا بالتباعد بين محمد العمري وبين محمد الماكري وبين أحمد الطريسي وبين

محمد بنيس وبين محمد مفتاح. وكلهم اشتغلوا على الخطاب الشعري. وكذلك

التباعد بين سعيد يقطين وبين حسن بحراوي وبين حميد لحداني. وكلهم

اشتغلوا على الخطاب الروائي.

هل نتساءل إذن عن الدواعي الثقافية والاجتماعية التي تتركس كل هذا التعدد؟

وهل نعتبر هذا التعدد في الاتجاهات المنهجية ظاهرة تتركس ثراء وغنى

الدرس الأدبي النقدي أم نعتبر ذلك حيرة أمام تعدد الاختيارات وبحثاً شكلياً عن

التفرد؟

أما إذا رمنا الموازنة بين الاختيارات المنهجية لهذه الأعمال وبين مواضيعها

فنجدها ممتيزة في ما بينها بما يلي:

أ - أعمال يتضخم فيها الجانب النظري بعتاده القديم والحديث مقابل ضعف

كمي في المعالجة النصية. مع أن هذه الأخيرة كانت تمثل الهدف الأساس لهذه

الأعمال.

ب - أعمال لم تعرض للجانب النظري إلا باعتباره يقدم أدوات مساعدة لمباشرة

النصوص ولذلك قللت من وضعه الكمي في الكتاب.

ج - أعمال منفتحة في متنها على تحليل عدة نصوص مقابل أخرى جعلت

اختيارها في نص إبداعي واحد.

وبخاصة أن مؤلفي الكتب المذكورة وغيرهم حاولوا التريب بين مناهج متعددة قصد فرز أدوات إجرائية مناسبة للتحليل المقصود، ولذلك فالضرورة ملحة في الوقت الراهن للتمييز بين الخطابات التي تجعل الأدب موضوعا لها. غير أن العادة جرت على إدخال كل هذه الخطابات ضمن ما يسمى بالنقد الأدبي. في حين لم يعد النقد سوى فرع من هذا العدد الكبير من الخطابات الواصفة للأدب. إذ كيف نصنف في خانة واحدة هي النقد الأدبي مقالات صحفية ودراسات ورسائل وأطروحات جامعية وكتب في النظريات الأدبية؟ ربما حان الوقت لنقوم بدراسة لأنواع الخطاب الواسف. وسيمكننا ذلك - ما دمنا ابتلينا بمصطلح النقد الأدبي - من وضع هذا النقد في مكانه.

ولو حاولنا ذلك في هذه الأعمال، فإننا سنواجه بصعوبات عدة. فأصحابها لا يقدمون أنفسهم باعتبارهم نقادا بل يكتفون بنعت أنفسهم بأنهم دارسون وباحثون وبنعت كتبهم بأنها بحوث ودراسات. وفي الوقت نفسه، فرضبت عليهم طبيعة العمل وظروفه الجامعية التحلي بالموضوعية دون الجنوح إلى التقييم والأحكام الشخصية. لدرجة أن أصبح هذا النقد - إن جاز لنا أن ننتعته بالنقد - يرجع سلطة النص والقياس على باب الاجتهاد. ومن هنا قل حظ من الحجاج والجدال. وهذا ما يبرر التلقي الساكن له.

لم يعد النقد الأدبي هو الحاكم الوحيد بأمر الأدب منذ تم اختراجه من طرف العلوم الحديثة. حيث برزت مسالك جديدة لدراسة الأنساق الأدبية وغير الأدبية. بل يبدو لنا أن الأدب في طريقه

د - أعمال يمثل النص الواحد بالنسبة لها مدخلا لمعالجة إشكالات منهجية ونصية، مقابل أخرى يمثل النص الواحد عالمها المغلق الذي لا تتعداه.

هـ - أعمال تهدف لإضافة معرفة جديدة بالثقافة العربية وبالمناهج، مقابل أخرى هدفها الأقصى أن تنجح في التمرن على تطبيق إجراءات منهجية غربية على نصوص عربية قديمة أو حديثة.

و - يغيب عن أغلب هذه الأعمال تلك الأسئلة الشمولية التي تتوقع خارج التشريح النصي فتتساءل عن المسارات الكبرى للجدل الثقافي في تطوره وفي علاقته بالبنى المعرفية المتعددة وبالبنى الاجتماعية الأخرى.

ز - تظهر قوائم مراجع هذه الأعمال أن الكتاب النقدي المشرقي بل المغربي كذلك، لم يعد يشكل سوى مرجع هامشي يستأنس به في أحسن الأحوال. فيما الغلبة نراها للكتاب الوارد بلغة أجنبية في مقدمتها الفرنسية والانجليزية. وهذا مسلك جيد من ناحية، لأنه يؤكد أن هذا الدرس النقدي لم يعد متخلفا عن تحولات الثقافة العالمية. بل يلاحق آخر ما تصدره المطابع الغربية من كتب يتوصل بها هؤلاء الدارسون بطرقهم الخاصة قبل أن تنزل حتى لسوق الكتاب في المغرب. غير أنه يفصح من ناحية أخرى عن عدم الميل إلى خلق تراكم معرفي يتواصل فيه السابق باللاحق إذ يتعذر أن نجد في المغرب ناقدا يعمل على تطوير أطروحة لأحد سابقيه. هذا إن اعترف فعلا أن لزملائه أطروحات.

٢. ترميم المنهاج

إن ترميم المنهاج ليس بالأمر الهين.

الأدبية تحمل الخصوصيات المحلية مراهنه على أن تصبح كونية بسعيها لمعانقة المقولات الكبرى التي تتحقق بشكل أو بآخر في مختلف آداب الشعوب. وتمثل مباحث الأدب المقارن مجالا خصبا لاكتشاف هذه المقولات. والمسعى الكوني للنظريات الأدبية المعاصرة هو الذي مكنها من الانتقال من فرضيات أحيانا وخلاصات لتجارب نصية أحيانا أخرى، إلى مبادئ يتوسلها باحثون من أقطار مختلفة بالنسخ الحرفي أو بالإضافة والتعديل.

وإذا كانت الشعرية ممارسة في اكتشاف النشاط الداخلي للأدب، فإن تمثلها يلغي السؤال التقليدي حول قضية استيراد النظريات وتصديرها وعلاقة ذلك بالأرض الأدبية التي تزرع فيها تلك النظريات. ذلك لأن النظر الداخلي في الأدب متحقق مثلا في المقاربات العربية القديمة والحديثة. ولكن ليس بالصرامة التي تفترض الشعرية المعاصرة تحققها.

إن التساؤل عن شعرية عربية لا يعني مدى استيعابنا وتطبيقنا للشعرية الغربية، وإن كان ذلك يجب أن يراعى لأنه أحد مصادر شريعتنا المعاصرة. فالتساؤل عن الشعرية العربية: قديمة كانت أم حديثة، يرمي إلى التأكد من درجة فهمنا للأشكال الأدبية وبناها الداخلية وطرائق اشتغالها. ولا بد أن يكون ذلك بمراعاة القيم الثقافية والتلقي الأدبي. فهذه الشروط تتدخل لتضيف إلى التحققات الأدبية الداخلية أخرى خارجية تسهم في بناء نسق مفترض لشعرية ما ولا تحصرها في مجرد مقولات أدبية مجردة أو مجرد اختيارات محض لغوية نصية.

ليفقد خطابا واصفا خاصا به. ولو وقفنا الآن عند مباحث الأبنية والسميائيات والنص والخطاب والتلقي والتداول وما شابه ذلك، لوجدنا أنها تشتغل على ظواهر متعددة لا يمثل الأدب ضمنها سوى عنصر واحد.

قديمًا استطاع النقد أن يحافظ على مركزيته رغم الأطراف التي اخترقته والمتمثلة في العلوم القديمة. ولا شك أن من أسباب الوضع الحالي للنقد، ما يعرفه الأدب من تحولات سريعة أصبحت تدعو لمعالجات قادرة على مواكبتها. كما أن هناك الوضع التداولي للأدب عند المتلقي المعاصر. إذ ماذا يمثل الأدب عند هذا المتلقي وما هي درجة التأثير التي بوسع الأدب أن يمثل فيها خطورة مقارنة مع ما كان قديمًا؟

في مقابل النقد الأدبي نجد بعض هذه الأعمال يؤكد انتماءه إلى مبحث الشعرية. ربما يبرر ذلك أن تتساءل عما إذا كانت هذه الأعمال قد قدمت شعرية عربية أو مغربية. وهذا سؤال ملغوم إلى حد ما بخلاف إطلاقنا تسمية النقد العربي الحديث الذي سمي عربيا بسبب طبيعة المتن الذي تناوله.

أما في ما يخص الشعرية فإننا إذا اعتبرناها علما، فستكون بالضرورة محايدة عرقيا صالحة لكل أمة ولكل أدب. إذ تكون مثل الفيزياء والطب والنظر الفلسفي. لكن ماذا لو أن شعرية أمة من الأمم ارتبطت بأسئلة خاصة بتلك الأمة وبتقافتها. ألا نقول في هذه الحالة بشعرية عربية وأخرى يونانية مثلا؟ وهل ننكر العلائق التاريخية التي نشأت في حضنها الشعرية الأوربية؟

إن الشعرية كغيرها من المقاربات

البحث عن شعرية «عربية» حديثة يقتضي الوعي بشروط ثلاثة:

أ - الوعي بشعرية عربية قديمة.

ب - الوعي بشعرية قديمة وحديثة غير عربية

ت - الوعي بكل وجهات النظر التي نرى أنها تحقق عندنا أدبية الأدب. سواء أكانت داخلية أم خارجية.

إن مجموعة من الأعمال المنشورة تنحاز بالفعل إلى مباحث الشعرية وتتوسلها. وقد انصب عدد من هذه الأعمال على الرواية بصفة خاصة بحكم أن الرواية والسرد بعامته مثلاً مرتع الشعرية الغربية. نخص من هذه الأعمال ثلاثة هي: «شعرية النص الروائي» لبشير القمري. و «تحليل الخطاب الروائي» لسعيد يقطين. و «بنية الشكل الروائي» لحسن بحراوي.

لقد تمثلت هذه الدراسات بعض المنجزات الشعرية الغربية مستحضرة مقولات مثل: الزمن والمكان والشخصيات والسرد والخطاب، معدلة فيها بما تراه مناسباً لواقع النصوص الروائية التي تم الاشتغال عليها.

يؤكد هؤلاء الدارسون قناعتهم بتبني مفاتيح الشعرية بدءاً من تقديمهم لمشاريع دراساتهم. حيث يتبنون اختيارهم للشعرية ممثلة في السرديات البنيوية الشكلية.

يقول سعيد يقطين: «نسلك في تحليلنا هذا مسلكاً واحداً ننطلق فيه من السرديات البنيوية كما تتجسد من خلال الاتجاه البويطقي». (ص ٧). ويقول حسن بحراوي: «هذه القراءة التي سنقوم بها لبعض عناصر الشكل الروائي تبتغي الانتقال كما نرجو، بالمعرفة النظرية - الشعرية والنقدية -

إلى أفق التحليل البنيوي المنتج.. وهي، إذ تعطي الأولوية للشكل باعتباره الهدف المركزي للممارسة النقدية، إنما تسعى عبر ذلك إلى بلورة الوظائف الجمالية والغايات الفنية المتجسدة في البناء الشكلي للرواية المغربية. ولتحقيق هذه الغاية، فقد اتخذنا البنيوية الشكلية إطاراً عاماً وتعاملنا معها بوصفها أسلوباً ومنهجاً لبناء النماذج والتصورات وليس كمعتقد أو دوغم» (ص ٢٢).

أما بشير القمري فيؤكد اختياره للشعرية بدءاً من عنوان دراسته التي جعل لها العنوان التالي: «شعرية النص الروائي» ويبين هذا العنوان أن الشعرية انزاحت عن البحث في المقولات العامة لتحصر نفسها في النص الواحد. غير أن بشير القمري عرف كيف ينتقل من هذا النص الواحد الذي هو «كتاب التجليات» لجمال الغيطاني، إلى البحث في تداخل النصوص، مقولة التناص، وإلى البحث في الإشكال الأنواعي - مقولة الأنواع الأدبية.

وإذا كان حسن بحراوي أكثر الباحثين الثلاثة إلحاحاً على الالتزام بالبنيات النصية الداخلية، فإن سعيد يقطين وإن التزم نفس المنحى في كتابه المذكور، ففي كتابه الآخر: «انفتاح النص الروائي»، سيعالج بتدقيق تعلقات النص في بنياته الداخلية والخارجية. سواء أكانت هذه البنيات الخارجية اجتماعية أم لغوية أم نصية أيضاً. ولهذه الأسباب استدعى الباحث أطراً مفاهيمية من خارج الشعرية الشكلانية وبالتحديد من سوسيولوجيا النص وسوسيولوجيا السرد.

وسيملي موضوع الانفتاح النصي للرواية على سعيد يقطين استحضار

ميثاقه مع القارئ حين أعلن أن عمله «قراءة» تريد أن تجد مكانها بخلقها تنوعاً في الخطاب النقدي، فإن بشرير القمرى يقف عند وصف عمله بأنه «قراءة» تتبنى مقولة التناص. ولذلك سماها «قراءة تناصية».

يتبين مما سبق أن هذه الأعمال تقف في وضع من غير فاصل بين الشعرية والنقد الأدبي. فأصحابها شعريون من حيث بحثهم في المقولات الأدبية. ونقاد من حيث احتكاهم إلى الآثار الأدبية قصد نقدها.

ويتميز سعيد يقطين بأنه أكثر من غيره اهتماماً ليس بالآثار الروائية في ذاتها ولكن في المقولات والبنى التي لا تمثل الروايات سوى إنجاز لها والتي يمكن أن نجعلها مسؤولة عن إنتاج «رواية عربية».

ولعل السبب في ما نعتقه غياباً لهذا النوع من الدراسات، راجع إلى أننا مازلنا لم نعرف بعد إذا ما كانت عندنا بالفعل رواية «عربية» أم أن رواياتنا مجرد مبادرات لكتابة نصوص ذات خصوصية فردية ولم تؤسس بعد مشتركها الذي يسعف في تجريد بنياتها المشتركة.

إن ما عرضنا له من أعمال لا يمثل سوى عينات من جملة كبيرة من الكتب المنشورة والتي كانت في الأصل رسائل وأطروحات جامعية وقد تناولت مواضيع أدبية ومعرفية مختلفة، ولم يكن بوسعنا في مقام كهذا أن نعرض لها تفصيلاً أو جملة. ولا بد أن تتضافر الجهود في هذا الاتجاه لأجل تقييم حصيلة ما تم إنجازه حتى الآن. إذ لا يمكن لأية معرفة أن تتقدم دون حوار بناء بين الباحثين.

مقولة التناص التي يبحثها ضمن ما يسميه بالتفاعل النصي. كما يستحضر مقولة النوع الأدبي. يقول في كتابه «انفتاح النص الروائي»: «سنحدث عن «بنيات» نصية، لا تتميز عن بعضها بطبيعتها الصيفية البنيوية، ولكن بطبيعتها الدلالية والنوعية (من النوع الأدبي)» (ص ٩٢).

لقد صنفنا هؤلاء الدارسين ضمن الشعريين من أن هذا التصنيف مازق. فكتاب «انفتاح النص الروائي» مثلاً، أقرب الكتب المذكورة إلى مدار الشعرية الصرف بحكم انشغاله النظري ببناء أنساق وآليات اشتغال الروائي من حيث كونه خطاباً مفتوحاً. أما الكتب الأخرى بما فيها كتاب «تحليل الخطاب الروائي» لسعيد يقطين، فلا تمثل الشعرية بالنسبة لها سوى مداخل منهجية لنقد الآثار الأدبية. فهي من ثمة أقرب إلى النقد الأدبي.

أما هؤلاء الباحثون فلهم بالطبع رأي في تخطيط أعمالهم. فصاحب «انفتاح النص الروائي» يقول عن عمله هذا: «محاولة نعتقد جازمين أنها في بدايتها. وبدون تفاعل القارئ والناقد التفاعل المناسب معها نقاشاً وبحثاً وتطويراً، لا يمكنها إلا أن تنغلق على ذاتها، وتكون صيحة لا استجابة لها. وأن لنقدنا الروائي والأدبي عموماً أن يضطلع بمهامه في تطوير قراءتنا ووعينا بالذات والموضوع في سياقاته الثابتة والمتحركة» (ص ٦). أما كتابه الآخر المذكور فوصف العمل فيه بأنه مزاجية بين عمل الشعري وبين عمل الناقد الذي «يدقق كلياته ويبلورها من خلال تجربة محددة» (ص ٨).

وإذا كان حسن بحراوي حسم في

«نرجس» أو استراتيجية الفراغ دراسة في الفردية المعاصرة»

تقديم بقلم المترجم سهيل حمد أبو فخر

جيل ليبوفتسكي

ولد جيل ليبوفتسكي عام ١٩٤٤، ويعمل أستاذًا
للفلسفة في جامعة جرينوبل في فرنسا. ألف كتابا
بعنوان «امبراطورية العابر L'EMPIRE DE
L'EPHEMERE»، بالإضافة إلى كتاب «عصر الفراغ»
الذي أخذت منه هذه المقالة، وهو مجموعة دراسات في
الفردية المعاصرة. وقد ترجم الكتاب المذكور إلى اللغات
الإسبانية والإيطالية والبرتغالية واليابانية والتركية.

العنوان الأصلي للكتاب:

GILLES LIPOVETSKY, L'ERE DU VIDE, GALLIMARD, 1983.

منقلبة من آخر القيم الاجتماعية والأخلاقية التي كانت لا تزال تعيش سيادة «الإنسان الاقتصادي» HOMO AECONOMICUS وسيادة العائلة والثورة والفن، حتى أن كرة الفردية المتحررة من أي مدار سام قد غيرت اتجاهها هي نفسها كونها عرضة لرغبات الأفراد المتبدلة فحسب. إذا ما كانت الحدائنة تتطابق مع روح المبادرة ومع الأمل المستقبلي، فمن الواضح أن النرجسية، بلامبالاتها التاريخية، تدشن مرحلة ما بعد الحدائنة ونهاية مرحلة «الإنسان المتساوي» HOMO AEQUALIS.

نرجس على المقاس

بعد الاضطراب السياسي والثقافي لسنوات الستينيات الذي أمكنه أن يظهر أيضا على أنه استثمار لكتلة المصلحة العامة، انتشرت ظاهرة فقدان العاطفة كظاهرة تم تعميمها على المجتمع بصورة علانية، مع اقتصار المصالح على المشاغل الشخصية الصرفة كنتيجة طبيعية لها، وقد حدث ذلك بصورة مستقلة عن الأزمة الاقتصادية. وبلغ عدم التسييس وعدم الانتماء النقابي نسباً لم يبلغها قط، وغاب الأمل الثوري والمعارضة الطالبية، ونضبت الثقافة المضادة، وندرت القضايا التي لا تزال قادرة على شحن الطاقات لأجل طويل، وفقدت الجمهورية RESPUBLICA حيويتها، وأثارت المسائل الكبرى «الفلسفية» والاقتصادية والسياسية، أو العسكرية نفس الفضول المضحك الذي يثيره أي

إن كل جيل يحب أن يرى نفسه ويجد هويته في صورة أسطورية أو خرافية كبرى يعيد تفسيرها تبعاً لقضايا الساحة: أوديب بصفته رمزاً شاملاً، بروميثيوس وفاوستوس وسيزيف بصفته مراً للواقع الحديث. أما اليوم، وبنظر عدد كبير من الباحثين، والأمريكيين منهم بصورة خاصة، فإن نرجسا هو الذي يرمز للوقت الحاضر: «لقد أصبحت النرجسية أحد مواضيع الثقافة الأمريكية (١) الرئيسية». وبينما تُرجم كتاب سنت (٢) «طغيانات الذات» لتوه إلى اللغة الفرنسية، أصبح كتاب «ثقافة النرجسية» الكتاب الأكثر مبيعا في الولايات المتحدة كلها. وفيما وراء «الموضة» و«طفرتها» وبعض «الكاريكاتيرات» التي أمكن رسمها، هنا وهناك، لهذه النرجسية المحدثة NEO-NARCISSIME، فإن ظهورها على الساحة الفكرية قد أفادنا إفادة كبيرة في إرغامنا على تسجيل «التغير» الأنثربولوجي الجذري الذي يتم تحت بصرنا والذي يشعر كل واحد منا به جيدا، بطريقة ما، ولو بصورة ضبابية. لقد أخذت مرحلة جديدة من الفردية تحطُّ رحالها: فالنرجسية تدل على بروز مظهر مستحدث للفرد في علاقاته مع نفسه وبدنه مع الآخر والعالم والزمن، في الوقت الذي انسحبت فيه الرأسمالية المتسلطة أمام رأسمالية المتعة والسلعة. لقد انتهى عصر الفردية الذهبي، تلك الفردية التنافسية على المستوى الاقتصادي، العاطفية على المستوى العائلي (٣)، الثورية على المستوى السياسي والفني، وانتشرت فردية صرفة

البيئية (ثقافة النرجسية ص ١٧ و ٢٨) قد أفضت إلى أزمة ثقة بالزعماء السياسيين، وإلى مناخ من التشاؤم والخطر المداهم، مما يفسر تطور الاستراتيجيات النرجسية في «البقاء»، تلك الاستراتيجيات الواعدة بالصحة البدنية والنفسية. فعندما يبدو المستقبل مهدداً وغير موثوق، لا يبقى سوى الانطواء على الحاضر الذي نستمر في حمايته وإعداده وتوجيهه في نشاط دائم. وبصورة متزامنة مع وضع المستقبل بين قوسين، فقد تمخضت عن «تجريد الماضي من قيمته» منظومة تسعى للتخلي عن التقاليد والأقاليم القديمة وإنشاء مجتمع بلا ظل ولا مرسى، ومع هذه اللامبالاة بالزمن التاريخي، أخذت «نرجسية جماعية» تحط رحالها، بوصفها عرضاً مرضياً اجتماعياً من أعراض الأزمة المعقدة على المجتمعات البرجوازية التي عجزت عن مواجهة المستقبل بغير اليأس.

يكاد الجوهري أن يقلت من بين أصابعنا تحت ستار الحداثة. فإذا أردنا أن نرجع النرجسية إلى «إفلاس» المنظومة (ثقافة النرجسية ص ١٨) حسب تقليد ماركسي مقدس، وأن نفسرها بدلالة «فساد الأخلاق»، أفلا نكون بذلك قد أعلينا شأن الوعي من جهة والظروف الاقتصادية من جهة أخرى؟ وفي الواقع أن النرجسية المعاصرة تنتشر في غياب مدهش للعدمية التراجيدية فهي تظهر بكثافة في مجرد فتور شعور APATHIE تافه، رغماً عن الوقائع الكارثية التي تعرضها وسائل الاعلام وتعلق عليها كثيراً. فمن، باستثناء علماء البيئة، لديه شعور دائم بالعيش في عصر النهاية؟ لقد

أمر تافه، وأخذت «الأعالي» كلها تنهار شيئاً فشيئاً بقدر ما انزلقت في عملية التحييد والتفني الاجتماعي الواسعة. ويبدو أن كرة الفردية فقط هي التي خرجت منتصرة من تيار فتور الشعور، وذلك في أن يحرص المرء على صحته، ويحافظ على وضعه المادي، ويتخلص من «عقده»، وينتظر العطل: فالعيش دون مثال ودون هدف سام أصبح ممكناً. إن أفلام وودي آلن والنجاح الذي أحرزته هي بحد ذاتها رمز لأعلى درجات استثمار فسحة الفردية كما يصرح بذلك هو نفسه «إن الحل السياسي لا يعمل» POLITI-CAL SOLUTION DON'T WORK (ذكره لاش ص ٣٠)، وهذه الصيغة تعبر لعدة أسباب عن روح العصر الجديدة، وعن هذه النرجسية المحدثة الناجمة عن الفرار من السياسة هي ذي نهاية «الإنسان السياسي» HOMO POLITI-CUS ومجيء «الإنسان النفسي» HOMO PSYCHOLOGICUS المتربص بكيانه وكيانه الأفضل.

إن العيش في الحاضر، ولا شيء غير الحاضر، وليس تبعاً للماضي والمستقبل، و«ضياع اتجاه الاستمرارية التاريخية» (ثقافة النرجسية ص ٣٠)، وتلاشي شعور الانتماء «لأجيال متعاقبة متجذرة في الماضي وممتدة إلى المستقبل» هي التي تسم المجتمع النرجسي وتولده حسب رأي لاش. فنحن اليوم نعيش لذواتنا دون أن نهتم بتقاليدنا وصورتنا: لقد ألقى الاتجاه التاريخي نفسه مهجوراً، شأنه بذلك شأن القيم والمؤسسات الاجتماعية. إن الهزيمة في فيتنام وقضية ووترجيت والإرهاب الدولي والكوارث

الواقع عن الهروب العام من القيم والمقاصد الاجتماعية الذي تمخض عن التشخيص. إن فقدان العاطفة من منظومات الحس الكبرى والاستثمار العالي للأناس يسيران معا: ففي المنظومات ذات «الوجه البشري» التي تعمل من أجل المتعة والرفاهية وتنوع المعايير، تتضافر جميع الأشياء لإعلاء فردية صرفة، ويتعبّر آخر فردية سيكولوجية، متحررة من الأطر الجماعية، ومتجهة نحو إبراز قيمة الذات. إن الثورة السلعية وأخلاقيها المتعينة وهي تعيد الأفراد بهدوء إلى ذرات منفصلة وتجرد المقاصد الاجتماعية من دلالتها العميقة شيئا فشيئا، قد سمحت للخطاب السيكولوجي أن يتطعم بالاجتماعي، وأن يصبح خلقا جديدا للجماعة، إنها «مادية» أحدثتها مجتمعات الرفاهية التي استطاعت، ويا للمفارقة، أن تفتح ثقافة تتركز على توسع الذات، ليس من خلال ردة فعل أو «قدرة نفسية إضافية»، بل من خلال عزل الفرد. إن موجة «الطاقة البشرية» النفسية والبدنية ليست سوى آخر لحظة من مجتمع تملّص من النظام الحكم وأنجز عملية التخصيص المنهجي التي بدأها عصر الاستهلاك سابقا. وبعيدا عن أن تنحدر النرجسية من «وعي» مثبط، فهي نتيجة تشابك منطق اجتماعي فردي تمتعي يسوقه عالم المواضيع والدلالات مع منطق علاجي وسيكولوجي تم إعداده منذ القرن التاسع عشر انطلاقا من الاقتراب من علم النفس المرضي.

الزومبي (٤) والسيكولوجي

تنامت «سلطة الموت -THANATOCRA- TIE» وتضاعفت الكوارث البيئية دون أن تولد بحد ذاتها شعورا تراجيديا «بنهاية العالم». لقد اعتاد الناس دون احساس بالتمزق، على «الأسوأ» الذي تجتره وسائل الاعلام، واستقروا على ما يبدو في الازمة التي قلما تغير لديهم الرغبة في الرفاهية وأوقات الفراغ. إن التهديد الاقتصادي والبيئي لم يفلح في النفاذ إلى عمق الضمير اللامبالي الحالي، ينبغي الإقرار بأن النرجسية ليست قطعا آخر انكفاء «للأناس» الذي أثبطه الانحطاط الغربي، فارتضى برعونة في المتعة الانانية. والنرجسية ليس رواية جديدة في «التسلية» ولا «استلابا» - ذلك أن الاعلام لم يصل إلى هذا التطور - فهي تلغي التراجيدي وتظهر على أنها شكل مستحدث لفتور الشعور الذي أحدثه التحسس السطحي للعالم بصورة متزامنة مع اللامبالاة العميقة بشأنه: إنها للمفارقة تفسرها بصورة جزئية غزارة الإعلام الذي يهاجمنا وسرعة تدافع الأحداث التي تبثها وسائله والتي تمنع تشكل أي انفعال دائم.

ومن جهة أخرى، لن نفسر النرجسية البتة انطلاقا من تراكم وقائع وأحداث درامية اقتصادية: إذا ما كانت النرجسية، كما يدعوننا لاش للاعتقاد، وعيا مستحدثا بصورة جذرية، وبنية مكونة لشخصية ما بعد الحداثة، فيجب ضبطها على أنها محصلة لتقدم شامل ينظم سير المجتمع. ولا يمكن للنرجسية، وهي مظهر متماسك للفرد، أن تنجم عن كوكبة متباينة من أحداث دقيقة حتى لو عززها «وعي» سحري. فهي تنجم في

لنرجس المتحد مع الإنسان النفسي من الآن فصاعداً. فنرجس المهووس بنفسه لا يحلم ولا ينام خدراً، إنه «يعمل» مثابراً من أجل تحرير «أنائه» ومن أجل قدر كبير من الاستقلال والسيادة: إنه يكف عن الحب «أن أحب نفسي بما فيه الكفاية يعني أنني لا أحتاج أحداً كي يجعلني سعيداً» (ذكره لاش ص ٤٤)، هوذا برنامج روبن الثوري.

وفي هذا الجهاز النفسي يشغل اللاشعور والكبت موقعاً استراتيجياً، فهما عاملان أساسيان من عوامل النرجسية المحدثة عبر إقرارهما بههل حقيقة الذات جهلاً جذرياً: إن طرح طعم الرغبة وحاجز الكبت هو تحد يفتح اتجاهها لا يقاوم للعثور على حقيقة الأنا: «ينبغي علي أن أحصل هناك حيث كان الهو (٨)». إن النرجسية جواب على تحدي اللاشعور: فالأنا يسرع في عمل لانهاثي من التحرر والملاحظة والتفسير طالما أنه قد أخطر بضرورة العثور على نفسه. ولنقر أن اللاشعور قبل أن يكون خيالاً أو رمزاً، مسرحاً أو آلة، هو عامل محرض يكمن دوره الرئيسي في عملية تشخيص لانهاثية: على كل واحد أن «يقول كل شيء»، وأن يتحرر من منظومات الدفاع المغفلة التي تعيق استمرار الذات التاريخية، وأن يشخص رغبته عبر التداعيات «الحرّة»، واليوم عبر اللاشفاهي، عبر الصرخة والشعور الأصيل. ومن جهة أخرى سيجد كل ما يستطيع أن يعمل على أنه نفاية (الجنس، الحلم، زلة اللسان) نفسه محشوراً في نظام ذاتية الليبيدو والحس. إن اللاشعور إذ يوسع قسحة الشخصية

وبصورة متزامنة مع الثورة المعلوماتية، شهدت مجتمعات ما بعد الحداثة «ثورة داخلية» و«حركة وعي» واسعة (ثقافة النرجسية ص ٤٣ - ٤٨) وشغفاً لا سابق له بالمعرفة وإنجاز الذات، كما يشهد على ذلك تكاثر الأجهزة السيكلوجية وتقنيات التعبير والاتصالات والتأملات والرياضات الشرقية. فقد أخلت الحساسية السياسية السائدة في سنوات الستينيات المكان «لحساسية علاجية»، حتى أن أصلب الزعماء السابقين الرافضين (وعلى الأخص هم) قد وقعوا تحت سحر تمحيص الذات - EXAMINA - SELF TION: فبينما ترك ريني ديفس معركته الجذرية ليتبع الشيخ الروحي مهاراج جي، يروي روبن أنه طبق بتلذذ، ما بين عامي ١٩٧١ - ١٩٧٥، العلاج الحركي والطاقة الحيوية والرولفنج والتدليك والهرولة والتنثني والإزلق والتنويم المغناطيسي والرقص الحديث والتأمل والتحكم الذهني والأريكا والمعالجة بالابر الصينية والعلاج الرتشي (ذكره لاش ص ٤٣ - ٤٤). فبينما يلهث النمو الاقتصادي يتقهقر التطور النفسي، وبينما حل الإعلام محل الإنتاج، أصبح استهلاك الوعي قهما (٥) جديداً: يوجا، تحليل نفسي، تعبير بدني، زن (٦)، علاج بدائي، ديناميكا الجماعات (٧)، تأمل متسام، فعلى التضخم الاقتصادي يجيب التضخم النفسي والاندفاع النرجسي العظيم الذي يولده. وعبر تركيز العواطف على الأنا المرفوع إلى خاصرة العالم، يولد العلاج السيكلوجي الملون بالصيغة والفلسفة الشرقية سيماء مستحدداً

إنسانية» غريبة إذ تفرغ التقسيم الاجتماعي من محتواه: فالنرجسية حل اقتصادي «للتشتت» العام، وهي تكيف الأنا مع العالم الذي ولد منه ضمن دائرة كاملة. والترويض الاجتماعي لا يتم بعدئذ عبر القسر المنظم، ولا حتى عبر التسامي، بل يتم بالإغراء الذاتي. وبما أن النرجسية تقنية جديدة في تحكم مرن يدار ذاتيا، فهي تذيب الأفراد في المجتمع عبر انتزاعها صفتهم الاجتماعية، وتجعلهم متوافقين في مجتمع ذري إذ تجمد سلطة تفتح الذات الصرفة.

ولكن ربما تجد النرجسية وظيفتها العليا في التخفيف من محتويات الأنا الثقيلة الذي تنجزه مغالاته في طلب حقيقته الذاتية حتما، فكلما استثمر الأنا، وهو موضوع الانتباه والتفسير، ازداد الشك والتساؤل، إن الأنا ليصبح مرآة فارغة بسبب كثرة «المعلومات»، وسؤالا بلا جواب بسبب كثرة التداعيات والتحليلات، وبنية مفتوحة وغير محددة تستدعي معرفة العلاج والسوابق المرضية بصورة كبيرة. ولم يخطئ فرويد الذي قارن نفسه بكوبر نيكوس ودارون في نص شهير، كونه حكم على جنون العظمة لدى الإنسان بأنها إحدى «الأكاذيب» الثلاث الكبرى. لم يعد نرجس شاخصا أمام صورته الثابتة، بل لم يعد هناك من صورة، ما بقي هو مجرد استقصاء لانهائي للذات، قضية زعزعة أو تعويم نفسي على غرار التعويم في المال أو الرأي العام: لقد أصبح نرجس يدور في مساره الخاص. لم تكتف النرجسية المحدثة بتحجيد العالم الاجتماعي عبر إفراغ المؤسسات من

على هذا النحو، وإن يدرج الحشالات كلها في حقل الذات، فهو يفتح الطريق لنرجسية بلا حدود. إنها نرجسية كاملة تظهرها بطريقة أخرى الصور النفسية الأخيرة حيث لم تعد كلمة السر تكمن في التفسير بل في صمت المحلل: إن المحلل إذ يتحرر من الكلام الفصل ومن المراجع الحقيقية، يواجه نفسه فقط ضمن دائرة يحكمها إغراء الرغبة الذاتي فحسب. عندما يتخلل المدلول عن مكانه للأعيب الدال، وعندما يتخلل الخطاب نفسه عن مكانه للأنفعال المباشر، وعندما تسقط المراجع الخارجية، حينذاك لا تصادف النرجسية أية عقبات فتستطيع أن تنجز نفسها بكل أصالتها.

وهكذا حل وعي الذات محل الوعي الطبقي، والوعي النرجسي محل الوعي السياسي، ولا ينبغي رد هذه الاستعاضة بصورة خاصة إلى الجدل الدائم حول تغيير اتجاه الصراع الطبقي، ذلك أن الجوهرى يكمن في مكان آخر، فعلاوة على أن النرجسية أداة تجميع، فهي تتيح تجذير فقدان العاطفة في الدائرة الجماهيرية عبر استغراقها في ذاتها، وتسمح بتكييف وظيفي مع العزلة الاجتماعية التي تستخلص استراتيجيتها منها. وإن جعل النرجسية من الأنا دريعة جميع الاستثمارات، فهي تتشبث في مطابقة الشخصية مع تدرية صامتة ناتجة عن المنظومات المشخصة. ولكي تكون الصحراء الاجتماعية قابلة للحياة، ينبغي على الأنا أن يصبح الشغل الشاغل المركزي: لقد تحطمت العلاقة، ولا ضير في ذلك، لأن الفرد في إطار الاستغراق في ذاته. وهكذا تنجز النرجسية «نزعة

الوعي الجديد البارد والتافه، المشابه لوعي مشاهد «التلفزيون» الذي يستهويه كل شيء ولا شيء، ذلك الوعي المحرض واللامبالي بأن واحد، المشيع بالأخبار، الوعي الاختياري المشتت على التقيض من الوعي الإرادي «المحدد من الداخل» إن نهاية الإرادة تتطابق مع عصر اللامبالاة الصرفة ومع غياب الأهداف الكبرى والمبادرات الكبرى التي تستحق تكريس الحياة من أجلها: «فورا، فورا» وليس "PER ASPRA AD ASTRA" (١٠).

ونقرأ أحيانا نقشا يقول «تفجروا»، ما من شيء يخشى، فقد سعت المنظومة إلى أن تم سحق الأنا إلى استعدادات جزئية حسب عملية التفكير نفسها التي فجرت المجتمع إلى ركام من الجزئيات الشخصية. والاجتماعي الفائز جواب دقيق على الأنا اللامبالي وعلى الإرادة الواهنة، إنه زومبي جديد مثقف بالمهمات. وليس اليأس مفيدا، «ضعف الإرادة» ليس كارثة، ولا يعد لإنسانية مذعنة ومستلبة، ولا يعلن بشيء عن ارتقاء النظام الكلي -TOTALIT- ARISME (١١): لأن فتور الشعور التافه يمثل أكثر من حصن إزاء قفزات التدين التاريخي المفرط وإزاء تدابير الذهان الهذيانى (١٢) DESSEINS PARA NOIAQUES. إن نرجس المهووس بنفسه، المتربص بإنجازاته الشخصي وبتوازنه يقف حاجزا أمام خطابات تعبئة الجمهور، فالיום تبقى النداءات للمغامرة وللمجازفة السياسية بلا صدى، فإذا ما وجدت الثورة نفسها مهمة، فينبغي عدم تجريم أية «خيانة» بيروقراطية: فالثورة تنطفئ تحت مسالط تشخيص العالم المضللة. وهكذا فقد اختفى «عصر

استثماراتها الانفعالية، ذلك أن الأنا هذه المرة هو الذي يجد نفسه مصقولا ومفرغا من هويته وللمفارقة أن ذلك يتم بسبب استثماره العالي لنفسه. كما أن الفسحة الجماهيرية تتفرغ انفعاليا عبر فرط المعلومات والإغراءات والأنشطة، يفقد الأنا معالمة ووحدة عبر فرط الانتباه: لقد أصبح الأنا «كلأ ضبابيا». ففي كل مكان، يغيب الواقعي الراسخ ويسود «فقدان الجوهر» وهو آخر صورة لعدم الانتماء الذي يحكم مرحلة ما بعد الحداثة.

تعمل الأخلاق الجديدة الإباحية والمتعية على انحلال الأنا نفسه: إذ لم يعد بذل الجهد دارجا، وقد بخست قيمة القسر أو النظام الصارم لصالح تقديس الرغبة وإنجازها الفوري. إن كل شيء يتم كما لو أن الأمر يتعلق بإيصال تشخيص نيتشه إلى حده الأقصى إذ شخص ميلنا المعاصر إلى تشجيع «ضعف الإرادة» الذي يكمن في فوضوية الدوافع والميول وفي فقدان مركز النقل الذي يخضع الكل لنظام تسلسلي: «إن تجميع الدوافع وتفكيكها ونقص التنظيم ما بينها تؤول إلى «إرادة ضعيفة»، في حين يؤول تنسيق هذه الدوافع تحت صدارة أحدها إلى «إرادة قوية» (٩). تألفات حرة، عفوية خلاق، لا توجيهية، هي ذي ثقافتنا التعبيرية التي تشجع، بالإضافة إلى إيديولوجيتنا في الرفاهية، التشتت على حساب التركيز، والعاير بدلا من الإرادي، وتعمل على تفتت الأنا، وعلى إبطال النظم النفسية المنظمة والمصطنعة. إن نقص انتباه الطلاب الذي يشكو جميع المعلمين منه اليوم ليس سوى أحد أشكال هذا

ينبغي على الشخصية أن تكون من الطراز الجماعي أو المتشابه، بل ينبغي عليها أن تعمق تميزها وفردتها: فالنرجسية تمثل هذا الخلاص من سلطة الآخر، وهذه القطيعة مع نظام المقاس الواحد السائد في أوائل عهد «مجتمع الاستهلاك»، إن تبيع هوية الأنا الصلبة وتعلق أسبقية نظر الآخر، هما في جميع الأحوال، عامل مساعد في عملية التشخيص التي تقوم النرجسية بها.

ونحن نقترف خطأ كبيرا إن أردنا أن نحل «الحساسية العلاجية» انطلاقا من أي خراب في الشخصية التي تنجرف في تنظيم بيروقراطي للحياة: «ذلك أن تقديس الذات لا يعود بأصله إلى إثبات الشخصية بل إلى سقوطها» (ثقافة النرجسية ص ٦٩). والعاطفة النرجسية لا تصدر عن استلاب وحدة ضائعة، ولا تعوض نقضا في الشخصية، بل تولد قلبا جديدا للشخصية ووعيا جديدا عبر التردد والتموج. ووظيفة النرجسية في أن يصبح الأنا فسحة «عائمة» بلا استقرار ولا معلم، وشعورا صرفا متكيفا مع تسريع التدابير ومع ميوعة أنظمتنا فالنرجسية بذلك أداة طيعة لتغيير نفسي دائم، وهي ضرورية لتجريب في ما بعد الحداثة. وبصورة مترامنة. تشذب النرجسية المقاومات والقوالب من الأنا، وتجعل ممكنا تمثيل نماذج السلوك التي يضيئها مجرى الصحة البدنية والعقلية: فغير تأسيسها «لفكر» منطو على «التدريب المستمر»، تسهم النرجسية في عمل كبير هو عمل الإدارة العلمية للأبدان والنفوس.

إن تلاشي معالم الأنا هو الجواب

الإرادة: غير أنه لا حاجة للجوء إلى أي «انحطاط» على غرار نيتشه. هذا منطق منظومة تجريبية قائمة على السرعة في تطبيق التدابير التي تقتضي استبعاد «الإرادة» بصفتها عبة أمام نشاطها (نشاط المنظومة المترجم) العملي. إن المركز «الإرادي» بيقيناته الداخلية وقوته الجوهرية يمثل بؤرة مقاومة ضد تسريع التجريب: فالأفضل منه فتور الشعور النرجسي، والأنا المنهار هو وحده القادر على أن يمشي بحركة مترامنة مع تجريب منهجي ومتسارع.

تقوم النرجسية بتصفية القوى الصلبة «المحددة من الداخل» والمتعارضة مع المنظومات «العائمة»، وهي تعمل أيضا على انحلال «التحديد الخارجي» الذي كان يمكنه بنظر ريسمن أن يكون شخصية المستقبل الغنية، بيد أنه سرعان ما ظهر على أنه الشخصية الاجتماعية الأخيرة المتوافقة مع المرحلة التي دشنت منظومات الاستهلاك والوسيلة ما بين الفرد الإرادي النظامي (المحدد من الداخل) والفرد النرجسي. وفي اللحظة التي أعاد فيها منطق التشخيص تنظيم كامل قطاعات الحياة الاجتماعية، فإن التحديد من الخارج، بما أنه يحتاج لموافقة الآخر الذي يوجه سلوكه، قد ترك المكان للنرجسية وللاستغراق الذاتي مقلصا بذلك من تبعية الأنا للآخرين. إن سنت على حق نوعا ما: «توشك المجتمعات الغربية أن تنتقل من أتموزج مجتمع يوجهه الآخرون تقريبا إلى مجتمع موجه من الداخل» (طغيانات الذات ص ١٤). وفي وقت اختلاف المنظومات باختلاف الهوية، لم يعد

الدقيق على الانحلال الذي تشهده اليوم الهويات والأدوار الاجتماعية التي كانت قد تحددت بدقة سابقا، والتي تندرج في تناقضات منظملة: وهكذا فقد دخلت أوضاع المرأة والرجل والمجنون والمتمدن (الخ) في مرحلة من الغموض والريب حيث يزداد التساؤل حول طبيعة «الشرائع» الاجتماعية. ولكن في الوقت الذي ينسب فيه تلاشي أشكال الغيرية إلى قضية الديمقراطية بصورة جزئية على الأقل، أو إلى تأثير «المساواة» التي تميل، كما أظهر جوشيه بوضوح، إلى تقليص كل ما يصور الغيرية الاجتماعية أو اختلاف الجوهر بين الكائنات، وذلك عبر إقامة «تشابه» مستقل في المعطيات الميثية (١٢)، وذلك أن ما أسميناه نزع الجوهر عن الأنا ينجم عن قضية التشخيص بصورة رئيسية. إذا ما كانت الحركة الديمقراطية تفكك معالم الآخر التقليدية، وتجرده من كل تباين جوهري إذ تطرح هوية واحدة بين الأفراد مهما تكن الفوارق ظاهرة مع ذلك، فإن قضية التشخيص النرجسية بدورها قد زعزعت معالم الأنا وجردته من أي محتوى نهائي. فقد غيرت سيادة المساواة فهم الغيرية رأسا على عقب مثلما تغير السيادة المتبعية والنفسية فهم هويتنا الخاصة رأسا على عقب. زد على ذلك أن الانفجار السيكولوجي يأتي في نفس اللحظة التي تجد فيها كل أشكال الغيرية (المنحرفون والمجانين والمجرمون والنساء، الخ) نفسها عرضة للجدل، وتراجع في كل ما أسماه توكفيل «تساوي الشروط». فعندما تنسحب الغيرية الاجتماعية أمام الهوية الفردية وعندما ينسحب التباين

أمام المساواة، ألا يمكن أن تنبثق مشكلة الذات الخاصة «الداخلية» هذه المرة؟ أفلا يمكن لموجة الخلفية السيكولوجية أن تنبثق لأن قضية الديمقراطية قد تعممت بلا تخوم ولا حدود يمكن تعيينها؟ عندما يحل الارتباط مع الذات محل الارتباط مع الآخر، تكف الظاهرة الديمقراطية عن أن تكون قضية إشكالية، وبهذا المعيار فقد يعني انتشار النرجسية فرارا من سلطة المساواة التي قلما تتابع عملها مع ذلك. وبعد أن حلت المساواة مسألة الغير (الذي لم يعد معروفا اليوم، وهل هذا موضوع إثارة وتساؤل؟)، فقد مهدت الأرض أمام مسألة الأنا وسمحت بانبثاقها، ومنذ ذلك الوقت أخذت الأصالة تغلب على الماثلة، ومعرفة الذات تغلب على المعرفة. ولكن وبصورة مترامنة مع غياب صورة الآخر عن المسرح الاجتماعي، ظهر «تقسيم» جديد هو تقسيم الشعور واللاشعور، هذا الانقسام النفسي، كما لو أنه لا بد من حدوث التقسيم بشكل دائم ولو كان تحت صيغة نفسية لكي يستطيع عمل التجميع أن يستمر. إن مقولة «الأنا هو الآخر» قد أثارت قضية النرجسية وولادة غيرية جديدة ونهاية تألف الذات مع الذات عندما كف «مقابل» عن أن يكون آخرا قطعاً: إن هوية الأنا تتزعزع عندما يتم إنجاز الهوية الواحدة بين الأفراد، وعندما يصبح كل كيان «شبيها». إن الصراع الذي ينطوي على انتقال التقسيم وإعادة إنتاجه صراع يضطلع دوماً بوظيفة دمج اجتماعي (١٤) عبر مرمى أصالة الرغبة وحقيقتها في هذه المرة أكثر مما هو عبر إحراز الكرامة من خلال الصراع الطبقي.

الهوامش

- (١) كريستوفر لاش، ثقافة الفرنسية، نيويورك، وارنر بوكس، ١٩٧٠ ص ٦١. ويذكر لاش الأعمال التالية بالإضافة إلى أعمال سنت حول موضوع الترجمة:
 - جيم هوجان، الانحطاط: أصالة الحنين والترجمة وتدهور السبعينات، نيويورك، مورو ١٩٧٥.
 - بيتر مارتن، الفرنسية المحدثة، هاربرز، أكتوبر ١٩٧٥.
 - إدوين شور، مصيدة الإدراك، الاستغراق الذاتي عوضاً عن التغيير الاجتماعي، كواندرجل، تايمز ١٩٧٥.
 بالإضافة إلى عدد كبير من الأعمال المستوحاة من علم النفس وخاصة:
 - جيوفاشيني، التحليل النفسي واضطرابات الشخصية، نيويورك، جاسون كرسون، ١٩٧٥.
 - كوهت، تحليل الذات، نيويورك، المنشورات الجامعية الدولية ١٩٧١.
 - كيرنبرغ، الشروط الفاصلة والترجمة المرضية، نيويورك، جاسون كرسون ١٩٧٥.
 ومنذ تحرير هذا النص، تمت ترجمة كتاب لاش (إلى اللغة الفرنسية - المترجم) تحت عنوان «عقدة نرجس LE COMPLEXE DE NARCISSE»، وصدر عن دار لافون عام ١٩٨٠، والصفحات المشار إليها هي صفحات الطبعة الأمريكية (المؤلف).
- (٢) ريتشارد سنت، طغيانات الذات، ترجمة انطوان بيرمن وروبيكا فولكن، باريس، منشورات سوي، ١٩٧٩ (المؤلف).
- (٣) إدوار شورتر، نشأة العائلة الحديثة، منشورات سوي، الترجمة الفرنسية، ١٩٧٧ (المؤلف).
- (٤) الزومبي هو الشبح العائد حسب معتقدات جزر الأنتيل (المترجم).
- (٥) القوم BOULIMIE هو الشرابة المرضية (المترجم).
- (٦) زن: طائفة بوذية يابانية يحتل التأمل مكاناً مرموقاً لديها (المترجم).
- (٧) ديناميكا الجماعات: علم النفس الاجتماعي الذي يدرس تكوين الجماعات وتطورها وتفاعل أعضائها (المترجم).
- (٨) الهو: مجموع الدوافع اللاشعورية، نذكر: الهو والأنا والأنا الأعلى (المترجم).
- (٩) نيتشه: العدمية الأوروبية، نبذات منشورة بعد وفاته، جمعها وترجمها كريمر ماريقي، وصدرت عن J.G.E.، ص ٢٠٧ (المؤلف).
- (١٠) «صن وراء الحواجز عبر النجوم» ذكر يرسم هذه الجملة في كتاب «الجمهور الانفرادي»، أرتو، ١٩٦٤، ص ١٦٤ (المؤلف).
- (١١) نظام تسيطر السلطة السياسية فيه على جميع مؤسسات الأمة وطاقاتها المنتجة (المترجم).
- (١٢) دهمان مزمّن من أعراضه الهذيان الثابت مع نزعة للشك والارتياب (المترجم).
- (١٣) مارسيل جوشيه، تكوّن، نحن وأمريكا، مجلة ليبير، العدد ٧ ص ٨٣ - ١٠٤ (المؤلف).
- (١٤) المرجع السابق، ص ١١٦ (المؤلف).

القصة

والتغير الاجتماعي عند طاغور

● بدر عبدالمك

المقدمة:

مفتاح الدخول إلى عالمه، منطلقين من اعتمادنا على الترجمة الرصينة، والدراسة الأكثر حداثة في أعمال طاغور، الشعرية والقصصية، والتي وضعها «وليم راديس» وهي دراسة طويلة عبارة عن أطروحة الدكتوراه لعام ١٩٨٧، وهو حاصل على عدة جوائز أدبية حول غرب البنغال وبنغلاديش ومحاضر في اللغة البنغالية وأدبها في المدرسة الشرقية والدراسات الأفريقية في بريطانيا. وسنقوم بتحليل الثلاثين قصة التي وردت في كتاب راديس كونها تغطي أخصب وأغزر مرحلة من حياة طاغور القصصية. هذه القصص المتنوعة تمثل من حيث مرحلتها الزمنية فترة عقد من الزمن ما بين عام ١٨٩٠ - ١٩٠٠، فقد «كتب فيها ٥٩ قصة قصيرة»^(١) وبين عام

نود أن نوضح في مقدمتنا أننا لا نستطيع في ظروف زمنية محدودة، أن نتناول بالدرس كل قصص طاغور القصيرة نتيجة بعددنا عن المصادر وصعوبة الحصول عليها، لذا لن تكون دراستنا معمقة وشمولية لكل ما كتبه طاغور من القصص القصيرة ما بين فترة ١٨٨٤ - ١٩٤١، ولا العودة إلى مناقشة مرحلة سابقة عن هذه المرحلة، حيث ثمر النبتة الأولى للموهبة القصصية بدأت أبكر بعقد من الزمن. كما أن إشكالية الانقطاع والتواصل الكتابي أحد مسباتها. وعلى هذا الأساس وجدنا أن «مختارات» من القصص القصيرة لطاغور، ستكون

١٨٩١ - ١٨٩٥ كتب ٤٤ قصة أي ما يعادل قصة كل شهر، وكتب الباقي بين عام ١٨٩٦ - ١٨٩٧ ثم توقف وقفة قصيرة، وعاد من جديد عام ١٨٩٩، ثم توقف مطولا غير أن حبه للسرد والنثر الروائي انعكس في النثر الروائي والشعر الملحمي». وفي حالة اعتبارنا ما نشره من سرد قصصي ونثري في كتابيه الصادرين عام ١٩٠٠ وبعنوان «حكايات» والآخر بعنوان «قصص» فإنهما يحتويان على أكثر من ثمانين قصة.

لقد سعينا في دراستنا إلى إعطاء صورة عامة يمسك فيها القارئ المرحلة التاريخية والخلفية الحياتية لتجربة طاغور القصصية والطبائع والنزاعات الإنسانية والجوانب المكانية والمتغير الاجتماعي والموروث والطوبوغرافيا وجغرافية البنغال، كلها مرت بصورة باهتة أو موحية أو عميقة في لوحات تشكيلية وصور تسجيلية رسمها طاغور بلغة القصة وفنّها الذي لم يسلم من قسوة النقد وسكاكينهم الحادة آنذاك. وسيلمس القارئ، داخل تلك المحاور الستة، موضوعات وقضايا وظواهر عديدة رصدّها طاغور، وكانت «كما أشار النقاد البنغاليون أو أعادوا الملاحظات نفسها أو أضافوا أو المحوا إلى أن دقة القصص بمثابة الوثائق الاجتماعية»^(٢). ولكي نرحل مع طاغور في قاربه عبر الأنهار والبحيرات البنغالية لابلد وأن نعائشه ونعائش شخصياته وعالمه، وخير ما نعائش به طاغور هو قراءة قصصه التي هي ذاكرة بنغالية أولا وهندية ثانيا وأخيرا وهو المهم والأهم أنها ذاكرة إنسانية عظيمة، وملكتنا جميعا، لأن طاغور كان يحلم بمجتمع إنساني دشن أسسه وفلسفته في إبداعه

ومدرسته «شانتيكتان». لذا لم يكن غريبا أن يحظى باحترام وإعجاب شخصيات كبيرة، سياسية وغير سياسية مثل غاندي وجواهر لال نهرو الذي قال عنه «كانت علاقتي بغاندي وثيقة للغاية، وكان تأثيره في جليليلا، ولكن عقلي كان يتناغم بدرجة أكبر مع طاغور» وهذا ما يجعل الأدب أكثر بقاء وديمومة في الزمن عن الكتابات السياسية الآنية، ففي الأدب يعيش الإنسان بروحه الخالية من الأنانية والتعصب والتحيز حيث يبحث عن الأسمى والمتسامي، عن الحق والخير والجمال.

كانت المدن الرئيسية في شرق وغرب الهند في أواخر القرن الثامن عشر، تشهد تحولا كبيرا، نحو بنية المدن العصرية ومعالمها، فأخذت تدشن، هياكل وبنى النظام البروقراطي الكولونيالي. وكانت كلكتا عاصمة الحكومة وبومبي أبرز المدن الرئيسية من نواحي عدة، وكنقطة تواصل وتقاطع على الطرق البحرية والبرية من أوروبا إلى الشرق الأقصى. غير أن تطور الآلة والثورات المتسارعة في العالم مع أوائل القرن التاسع عشر، حتى الحرب العالمية الأولى، كانت تدفع بالضرورة المدن التابعة للكولونيالية البريطانية بأن تتحرك وتتطور مع تلك الاحتياجات والعلاقات العالمية، غير أن العمق في الأدب البنغالي والهندي ظل في جوانب ما ستاتيكي ويطيئا، ومع ذلك كانت الرياح العالمية المتدافعة تخترق وتهدم ولو ببطء المجتمع التقليدي في شبه القارة الهندية، وكانت تلك الآلة الحديثة والقيم الجديدة والمواصلات بقايا الأسس المجتمعية القديمة بما فيها المجتمع البطريركي. فحمل المجتمع الهندي الواسع والكبير جغرافيا وثقافيا في

نكتشف قلق الأب في بعض القصص عن تأخر ابنته عن فترة الزواج المعتاد لأنها تجاوزت العاشرة، وأنها الآن في الثالثة عشرة، وبالأهل من ذلك ونحن نستمتع ونشاهد هموم طفلة مثل «أوما» في قصة «كراس التمارين» التي تعكس قلقها وبعدها كطفلة عن بيت أبيها، يعرفنا الراوية عن أن «أوما» تزوجت في التاسعة، مظهرا طاعور إبداعه في إظهار التضاد ما بين المناخ العام الخارجي لمظاهر احتفالات الزواج الموسيقي والفرح وحالة الطفلة «كان صوت الناي في اليوم الثاني، غير أنني أشك إذا كان أي واحد من ذلك الحشد من ضيوف العرس عرف حقا ماذا شعرت الفتاة في قلبها المرتعش، خلف حجابها وزينتها وساريها البيناري» (٣) (نسبة إلى منطقة بينارس) هذا الغوص وتلك الحساسية للمشاعر الإنسانية يعرفها الأب الراوية، وتعرفها مخاوف الطفلة التي كتبت في كراس تمارينها الطفولي الذي أخذته معها إلى بيت الزوجية فكتبت باكية «يا شي ذهبت إلى البيت، أتمنى أن أستطيع بأن أعود إلى أمي - يا شي لم تكن إلا خادمتها - التي صاحبته حتى بيت الزوجية وعادت إلى بيت مخدومها أب العروس. وهنا يفتح لنا طاعور نوافذ تحسس المخاوف والقلق الطفولي بعيدا عن بيت طفولتنا المألوف، عشنا الأول كما يحلو لباشلار ترديده. وهل نلوم الراوية حين لعب لعبة الزواج مع سورابالا في «الليلة الوحيدة» كجزء من قيم مبكرة تحولت إلى لعب للأطفال. أغاظ أم سورابالا مثل هذا السلوك «المشين» لأنها لا تفضل اللعب بمثل هذه الأشياء المقدسة. ويمر بفرشاته طاعور في «الاخت الكبيرة» عن حالة الزواج المبكر. ولا نستغرب نتائج الزواج المبكر أو زواج

أحشائه وخلاياه حالة التناقض والوحدة والصراع بين الجانبين الجديد والقديم، وبين هذا الخط الأساسي تكمن لوحة فسيفسائية من العلاقات المجتمعية الهندية التي لم تستطع حتى الحكومات الحالية إزالتها إلا على أوراق التشريع والقوانين وبين صفحات الورق، أما على مستوى الوعي والنفسية المجتمعية فإن هناك أناساً مازالوا يعيشون خارج هذا العصر، ومقولة أن العالم أصبح قرية صغيرة تصبح أشبه بالبالون الفارغ والمطاط الناعم القابل للانفجار من أول وخزة، كلما شخصنا قرى ومجتمعات تعيش على حافة الفقر والتخلف في مجتمعات العالم الثالث. إذ مازالت قرى هندية وعادات مجتمعية وإثنية تواصل حتى اليوم عادة زواج الأطفال، والبحث عن المهور العالية وأزمة العائلة الفقيرة في إعداد ابنتهم للزواج من طبقة جيدة واقتناص العريس المناسب بتقديم المهر المغري. وطاعور ككاتب وملاك ومثقف كان على تماس بكل تلك الظواهر المجتمعية التي رصدتها ورسمها في العديد من قصصه. وسنقدم هنا الموضوعات والظواهر التي تجسدت في نصوص قصصه كمؤشر مجتمعي جيد لدراسة البنغال في تلك الحقبة من الزمن.

زواج الأطفال

نلتقي في العديد من القصص التي تقع ضمن دراستنا بشخصيات صغيرة عمريا، وعائلات مهمومة كجزء من التقاليد البنغالية في كيف يزوجون بناتهم؟ والأهم هو البحث عن عائلة ميسورة وغنية وذات سمعة جيدة وتنتمي إلى نفس الطائفة، والأكثر من ذلك

ثنائية AMBIVALENCE بين ثلاث شخصيات محورية مركزها داكشين بابو الملأك الشاعر، الحساس والكشولي والمصاب بحالة خوف ليلية وكانه مصاب بنوع من البارانويا ومن شبح زوجته الميتة وتائب للضمير، الذي يذكره بخيائته العاطفية لها، وبأن الحب وكلماته ليست إلا أكذوبة نقولها في زمن ما لنساء مختلفات، ألم نردد لأكثر من امرأة «انني لن أنسى حبك أبداً مثل ما فعل داكشين، غير أنه لم يستطع الهروب من ذاكرته وروحه وحساسيته المفرطة مع ظلمة الليل وشبح الخوف.

ظاهرة المهور

وجدنا في قصص طاغور العلاقة بين زواج الأطفال ونظام المهور، بل وتداخل الطائفة في مثل تلك الحالات، إلى درجة وجدنا أن هناك تبايناً داخل الطائفة نفسها في نظام المهور، فالمرتبة الاجتماعية داخل الطائفة لها خصوصيتها، ويلعب العنصر الاقتصادي والثروة موقعا بارزا من هذه الظاهرة المجتمعية والتي كانت مشاهدتها مسهبة وانعكاساتها عديدة في القصص. ويقف طاغور منتقدا تلك الظاهرة إما بإيحاء وتلميح أو بدخول مباشر في نص مكشوف يأخذ شكلا ساخرا ومبطناً. في قصة «الخسارة والربح» نلتقي ليس بالطريقة الانسانية للعلاقة بين العائلتين، بل وفي قسوة أم الزوج وأبيه حيال الزوجة والولدها، هنا الفظاظة والقسوة اللامتناهية وموت الأحاسيس حين ترد الأم على بركة ابنها الذي طلب إرسال زوجته على جناح السرعة، وقد ماتت أثناء غيابها في رحلته القصيرة جدا في مهمة عمل، حيث أجابت

الأطفال وتأثيره على صحتهم فقد «أنجبت طفلا ميتا قبل أن أبلغ الرابعة عشرة وشارفت على الموت أثناء الولادة مما أثر على نظري»^(٤). بهذه النبرة الحزينة تدخلنا إلى مأساتها منذ بداية القص الزوجية الضريرة في «نعمة البصر» بعد أن أخبرتنا عن أنها تزوجت وعمرها في الثمانية. في «كابلي والاه» تتزوج «ميني» وعمرها ثلاث عشرة سنة بالرغم من أننا أمام شخصية من النموذج المثقف فهو كاتب ومؤلف ويضع نفسه في طليعة المجتمع بقوله «غالبية البنات البنغاليات يكبرن ويسمعن المصادر المتكررة عن بيت أزواجهن، غير أن زوجتي وأنا كنا من الناس التقدميين، ونحن لا نتكلم لابنتنا الصغرى حول مستقبل زواجهن»^(٥) فيكشف طاغور عن لوحة كاملة للظاهرة بنص مكثف يسمح لنا بالتوغل في النفسية والذهنية المجتمعية. ونستغرب في «منتصف الليل» عن تأخر ابنة الطبيب عن الزواج فقد بلغت خمس عشرة سنة إلا أن ستارة الاستغراب لدينا تنزاح عندما يخبرنا الراوية سبب عدم زواجها حتى الآن لأنه سمع بأنها ليست ابنته الشرعية»^(٦). فمن كان في ذلك الوقت يفوت فرصة الزواج من ابنة الطبيب؟! إن لم تكن هناك قضية أخلاقية كبرى، ومع ذلك يحطم طاغور تلك السدود القديمة ليتزوج في النهاية «داكشين بابو» الملأك ابنة الطبيب وكأننا أمام مساومة بين شريحتين دوافعها نفعية، وزواج آخر بعد موت العاطفة القديمة مما يدفع الزوجة للالتحار، فهي أمام مشهد مأساوي، أولا معضلتها المرضية وثانيا غيرتها من «منوراما» ابنة الطبيب الجميلة، والتي ستحتل محلها وتزيحها من موقعها. لقد كنا أمام تضادات

الذات مثل ثاكوردا البائس بروحية طيبة وعقلية متصلبة حيال تضخيم الذات للنسب، إلا أنه لا يمتلك ثروة تغري العائلات للتقدم من ابنته فهو لا يملك مهراً يتناسب تناسبا متوازناً مع الثقل الاجتماعي لتاريخ العائلة، هنا نجد أنفسنا من جديد حيال تضاد ثنائي متداخل ومختلف AMBIVALENCE ذا طبيعة مأساوية وكوميديّة، بل وفي الخاتمة نتواجه مع الكوميديا والكوميديا المضادة التي انقلبت ضد الراوية بعد ان اكتشف «أن هناك أكثر من الدعابة اللاذعة»^(٧) في هذه القصة يصور طاغور فئتين نموذجيتين: في البنغال في تلك المرحلة الانتقالية، أثرياء بالوراثة أصابهم الإفلاس وأثرياء جدد بالمهنة وسخرية الطرفين من بعضهما البعض، انها حالة صراع وديمومة في المجتمع المتغير. ويعرض طاغور «كيف يستغل الرجال وسامتهم وجمالهم وثروتهم كراسمال في البحث عن زوجة تدفع مهراً عالياً» وتصلف وعجرفة ثاكوردا ابن الحسب والنسب أبا عن جد بقوله «ان سادة نيانجور ليس هم الذين يخطبون أولاً (المفاتحة بالزواج) في الموضوع حتى وإن ظلت ابنتهم دون زواج» فتذكر الكثير من القصص المشابهة إلى حد ما في الأدب العربي، وهي من أكثر الظواهر التي انتقدتها القصة الإماراتية مع احتفاظها بتفاصيلها المحلية المختلفة مما يعكس حيوية رصد القصة في الإمارات للظواهر في المنعطفات التاريخية والاجتماعية. في «ثاكوردا» نلتقي بملامح الدعابة والسخرية التي تذكرنا بمنّاخ تشيخوف، و«بالمفتش العام» لغوغل، حيث وهم الشخصية بأنها هامة ومعروفة من قبل أوساط الرجال المشاهير والشخصيات

الأم برقيته قائلة «ابني العزيز لقد أمنا لك فتاة أخرى، رجاء خذ إجازة سريعة وتعال إلى البيت. في المتناول هذه المرة مهر بعشرين ألف روبية نقداً». (٧)

في قصص أخرى تصبح ولادة البنات وكثرتن عبئاً في نظام المهور كما شعرنا في قصة «شهرة تارا براسانا» فقد كان «لديهما أربع بنات وهذا يتطلب تزويجهن وباجة إلى ثروة» ومع ذلك تجنب «كشاياساني» الشخصية اللطيفة والمهوسسة بشهرة زوجها وأوامها بطفلة خامسة كزيادة أخرى للطامة الكبرى في العائلة البنغالية التي يصفها طاغور بأنها لم «تكن قلقة إطلاقاً». في «الضيف» قبل الأب أن يتنازل عن المهر إلى ابنته بعد أن أغلقت «شارو» الباب على نفسها رافضة مقابلة إحدى عائلات البيوتات الكبيرة.

ولكن شيئاً واحداً لم يستطع الأب «ماتيلال» التفاوض عنه أبداً وهو يصرخ أمام زوجته حين اقترحت «تارابادا» زوجاً لابنتهما «هذا مستحيل لا نعلم أي شيء عن طائفتهم»^(٨). ولم يرتح إلا حينما استفسر عن طائفة تارابادا، والذي اكتشف انه فقير، غير انه من «الطوائف العليا» أو الراقية. أما في «ثاكوردا» فإن المهر يصبح إشكالية بين طبقتين متصارعتين ومتألفتين، طبقة تقليدية قديمة فقدت ثروتها، إلا أنها تحتفظ بأصالة نسبها، وطبقة جديدة ثرية جاءت مع المتغير الاجتماعي في المدينة، الأولى لديها تاريخها العالي وخزائنها الفارغة وذكريات مجد مضى، والثانية ليست إلا قوة صاعدة دون مجد قديم، غير أنها صنعت ثروتها وارتبطت بالتعلم والتجارة وخزائنها مليئة، هنا نقف أمام شخصيات من طبقة تعيش حالة خداع

الميراث

الأكبر «شيبانات» وصراع زوجات الأخوة وغيرتهن. بسبب الثروة وغش الأخ لأخيه في نهب الميراث والعيش بمستوى رغيد بسبب السرقة من الميراث» (١٠). وخداع الزوج ونهب ميراث الطفل اليتيم في «الأخت الكبيرة» والأكثر من ذلك، القتل والتسميم الكامن وراء الرغبة نحو التملك مهما كان الثمن، وتقهقر الوضع الاجتماعي في «ثاكوردا» بسبب إفلاس العائلة وضياح الميراث. وهوس الزوجة في البحث عن الثروة والكنز المخبوء «في الذهب الخادع» وقلق الرجل الحصيف «بايدينات» في البحث عن الابن المنتظر ليرث الميراث غير أنه يأتي متأخرا ويقتله دون علمه، كما هو في قصة «الابن القربان»، يخبرنا طاغور عن الشخصية وتزايد قلقها دون وريث بقوله «وبقدر ما تنمو ثروته يصبح قلقه أكثر حول من الذي سيرثها» (١١) تلك الثروة التي عبث بها المشعوذون والبراهمة والرهبان وغيرهم، وقد أكلوا بشراسة من قرايبه على أمل أن يستطيعوا بصلواتهم أن يمنحوه وريثا، غير أنهم جميعا فشلوا في ذلك. أما مأساة الجد في «التنازل عن الثروة» هو شعوره بالوحدة دون حفيد والعزلة القاتلة في بيته الفارغ. شخصية الجد «ياجانانت» نموذج آخر للصراع بين الثروة والسطوة والحب والعاطفة الأبوية «كان يكبر ياجانانت أسرع من السابق، والبيت الفارغ كان يزداد فراغا كل يوم» (١٢). إن «تجريد براندايان كوندا الابن من الميراث» لم يحل مشكلة ردم الهوة الواسعة بين مركزية الأب وقراراته وسطوته ورغبة الابن في العيش على طريقته في زمن كانت الحياة البذخة والاستهلاكية تشكل عبئا على أب مثل ياجانانت لم يفهم ابنه «الذي كانت

تعلمنا الحكايات الدينية والقصص الميثولوجية عن اقتتال الأخوة وانقسامهم وتبعثرهم بسبب الملكية والميراث. وقد مرت العائلة والمجتمع البنغالي والهندي بهذا الخط الإنساني المتعرج من الصراع مما ألهم طاغور ابن العائلة الاقطاعية والملاكين الكبار في البنغال بقصص وحكايات أبرز شخصياتها هي عائلته نفسها، منتقدا ظاهرة العداء والكراهية بين الأقرباء بسبب الميراث، بل ويصور لنا استعداد البعض للقتل والعنف بسبب الميراث والثروة. إن عالم الجشع من العوالم التي نبذها طاغور بقوة مستلهمها تجربته من والده. لذا لا نستغرب من الأب الطيب أن يتنازل عن جزء من ثروته إلى المستأجرين أو البراهمة. بينما الابن النموذج الجشع يرفض طيبة والده كما هو في «حلت المشكلة» واختلف أبناء العم في «القسم» حول ملكية قناة الري وهو ترميز رائع للثروة، مما خلق نزاعا تحول إلى أروقة المحاكم، وشيدت جدران الكراهية وأزيلت جسور المحبة فأغلقت النوافذ والأبواب بعد أن كانت مفتوحة موحيا طاغور بإغلاق عالم المحبة بين الأهل والأقرباء مثملا أخبرنا الروائي الأسباني كاميلو خوسيه ثيلا في روايته «عائلة باسكوال دوارتي» حيث نسمع مفردة تقول: «لا توجد كراهية أبشع من كراهية الدم الواحد». هكذا عرف «بنامالي» الطبيب أن «الرباط قد انفصم عراه» نراها بادية في الصراع بين الابن والأب في «التنازل عن الثروة» وفي «الذهب الخادع» يترك الأب وصية الورثة إلى الأخ

القسوة المتناهية في ذبح الزوج زوجته في «الأخت الكبيرة» وتبريرها بأنها أصيبت بالكوليرا. ونلتقي بمعلمين قساة في «ربة البيت» فهم أكثر إيذاءً من الناحية النفسية والشعورية. إلى جانب طريقتهم في أساليب العقاب. وعثرنا على الأطفال والزوجات اللاتي يغلق عليهن الباب، يحبسن عقابا على ما يفعلون كما هو في «ممنوع الدخول» و «كراس التمارين» و «انكسار المقاومة» و «العقاب». أما فظاظة الضابط في «الطائش» فإنها تصل من القسوة والجفوة أقصاها، وحالة عدم الإحساس والابتذال الروحي. إن ضابط الشرطة «لاليت جاكرافارتي» كان النموذج الأكثر سقوطا في الفساد البيروقراطي في المجتمع البنغالي، حيث يتأمر على إيذاء الغير ويحاول أن يبتز ويرتشي حتى من الفلاحين المعدمين والمهانين، فلا تحتمل مشاهدة الفلاح الذي أصيب بحالة التخشب -CATA- TONIC من انتظاره والهستيريا التي أصابته وهو في حالة فزع وخوف إلى جانب حالته المنهارة بسبب وفاة ابنته التي عضها الثعبان. لقد كان حقا انتظارا طويلا أمام مركز الشرطة من أجل شهادة وفاة لكي يستطيع حرق جثمان ابنته. ولأنه لا يمتلك مبلغ الرشوة كانت الإهانة من نصيبه. هذا المشهد لم يحتمله الطبيب الصديق والمذعن والمتواطئ مما فجر كل عذاباتة الداخلية وغيظه وهو يصرخ «هل أنتم بشر أم وحوش» (١٥). فتتقاطع القسوة والعنف مع الظلم الاجتماعي ورفض طاغور له على لسان شخصيته الطبيب في «المنبوذ» لم يحتمل «نيلكتا» قسوة «ساتيش» وتهمته له بالسرقة ولا أهانات وضربات «سهارات» له بسبب أو دون سبب. فراودت ذهن

متطلباته تتجاوب وتوجهات المجتمع وتغيراته» (١٦). فهل يلتقي طرفا التناقض في عالم الثروة بين أب بخيل يجمع ثروة وبين ابن مبذر ويستهلك ويعيش بسعادة يومية، سعادة مادية، أنية وزائلة؟ وكان طاغور يذكرنا أن الثروة غير مجدية طالما أننا نغادر هذا العالم. وقد خبرها عن قرب كليل لعائلة كانت ثرية بصورة خيالية.

العنف والقسوة والإنسانية

تلتقط عدسة طاغور ليس غضب الطبيعة وعنفها وحسب، بل وعنف ورعب المجتمع وقسوته، وهو يرصده في مستويات مختلفة، وبين شرائح متعددة، ويضعها ويرسمها حتى في تلك القسوة الروحية والعنف الطفيف المقابل للعنف الدموي والسكاكين الحادة والثقيلة كما استشعرناها وأرعبتنا في قصة «العقاب» إذ ليس القسوة في قتل الزوج لزوجته بل وفي إخفاء الأخ تهمة أخيه بدفع زوجته بادعاء ارتكاب الجريمة وانتحال الكذب، مما يدفعها إلى حبيل المشنقة. نسمعه وهو يهدد «سوف أكرس كل عظم في جسدك» (١٦). وحينما ردت عليه زوجته «شدها من شعرها وأغلق عليها الباب». ولا تختلف السكين في «كابي والاه» من حيث حدتها ووظائفها وإنما تختلف مبرراتها، ظروفيها وملابساتها، ولكن العنف في كليهما كان موجودا جنبا إلى جنب مع أداة الجريمة والقسوة. في «الخنسار والريح» تدفع أم الزوج زوجة ابنها للموت بالإهمال المتعمد. أما في «التنازل عن الثروة» فإن «اشمدي» راودته فكرة قتل ابن الملاك السيء لولا أنقذ في اللحظة الأخيرة، إلا أن فكرة القتل كمنت بقوة في ذهن اشمدي، وتبرز

نيلكنتا السكين والانتقام من ساتيش. مثل هذا المناخ المتوتر جعل نيلكنتا يؤمن بما ورد في المهابهاراتا بأن «حياة الانسان مثل حياة الحيوان قسمت بين الطعام والضرب، وكان الضرب القسم الأكبر منه» (١٦) أليس تلك الحياة القاسية والعنيفة تدفع بأصحابها إما للانتحار أو اليأس أو الانتقام؟.. هكذا تعاملت «قدم بيني» مع الناس الذين أحببتهم غير أنهم تنكسروا لها، ولم يصدقوها وطردوها من البيت، هذه القسوة الروحية تدفع إلى حافة الجنون أو الموت، لذا كان خلاصها في الانتحار لتؤكد حقيقتها التي تم نكرانها بأنها ماتت، وقد سمعت بكل حواسها رفض الأقرباء والاصدقاء كما هو في قصة «الحياة والموت» كان الهروب نحو الموت أو الهروب من البيت، في أغلب القصص، بسبب القسوة والإهانة والأذى أو الإذلال والعنف، والأكثرهم بشاعة «موكشادا» شخصية الزوجة في «الذهب الخادع» فهي النموذج البليد والجشع والحالم بالوهم والجرار الممتلئة بالذهب. إنها فظة وقاسية ليس مع زوجها بل ومع صغارها الذين «قذفت بقاربيهما من النافذة» وقد صنعهما الأب بنفسه، كهدية لطفليه بمناسبة العيد، بل والأكثر من ذلك، أنها ضربتهما بغضب وانفعال، كما أغلقت الباب عليها من الداخل وتركت زوجها في وحدته ودهشته من تلك الزوجة الفظة، ورغم حب الزوج لأطفاله يغادر في النهاية بيته الذي تحول إلى جحيم.

صراع الأجيال

كان من الطبيعي أن تتصارع الأجيال

البنغالية فيما بينها، فالمجتمع في حالة التحول المستمر، حيث القطارات تقطع الشمال والجنوب والشرق والغرب، والبواخر تمخر المياه والمحيطات ونمو وسائل الاتصال وتبادل البضائع وتطور الحركة التعليمية في المركز والمدن، ونمو البنية التحتية واتساعها، كل ذلك كان واضحا في الهند. وتغذى وترعرع جيل طاغور الصبي والشاب من هذه المرحلة، التي انطلقت قبل عقود قليلة من ولادته. وكانت الطبقة الوسطى والملاكون وشرائح المهن الجديدة هم ثمار ونتاج لهذه المرحلة من حيث الاتساع والتعدد. فكان طبيعيا أن تصادم ابن الملاك المتعلم بأفكاره الجديدة القادمة من أوروبا وبالذات من بريطانيا الكولونيلية مع أفكار الجيل السابق من الآباء، وأبناء الملاكين التقليديين، الأفكار الحديثة تتواجه مع الأفكار القديمة المنتمية في جذورها للمجتمع التقليدي ولما وراءه من زمن أعمق وتاريخ أطول. تذكرنا بنفس المرحلة الروسية من منتصف القرن التاسع عشر عندما ألغيت القنانة ونمت الأفكار الليبرالية الجديدة فجاءت رواية تورغينيف «الآباء والأبناء» ترجمة فعلية لتلك اللوحة الاجتماعية وما تنطوي عليه من صدامات مختلفة. هكذا بدت بومبي وكلكتا ودلهي وغيرها من المدن، غير أن بومبي وكلكتا كانتا المركز السياسي والتجاري والاقتصادي للمجتمع الجديد في شبه القارة الهندية. فماذا صور لنا طاغور بعدسته؟ وكيف تجل الصراع بين الأجيال...؟ في «الخسارة والربح» نستمتع إلى حوار مقتضب ومركّز بين الشباب وأبيه حول موضوع الزواج، وما عدنا نرى الطاعة الأبوية العمياء للبرهمي أو الأب والناس الكبار ومعلم القرية، وإنما

المدرسة الذي يمثل الجيل السابق في «الليلة الوحيدة» جيل مهتم بالهموم السياسية لعصره، فهو يتحدث عن «مازق الهند الحالي» ومشغول بتجميع وثائق ومخطوطات عن سقوط الهند. في «حلت المشكلة» اختلاف في نمط الملك ونفسيته وابنه، هناك نمط إداري رأسمالي وقاس ومتعلم تموت فيه النزعة الانسانية، وهناك الأب نموذج الجيل القديم، الذي يحافظ على قيمه الإنسانية وطريقة تصرّيفه لشؤون ممتلكاته، هنا الايجابية من سمات الجيل القديم في الصراع، إذ ليس كل ما يطرحه الشباب بالضرورة متقدما وتنويريا في صالح حركة التقدم، فالمجتمع لا يتحرك بخط مستقيم أبدا مثلما البشر وتفاوتاتهم العمرية تدفع إلى مواقف لا انسانية، غير أن الصدام كان موجودا بين الجيلين ورموزه. الطيبة والقسوة كاهم عناصر الصراع في هذه المرحلة، التدين والتقوى أم الجشع ومراكمة الثروة دون مراعاة الآخرين. تنتصر الحكمة على الغطرسة والعنصرية في النهاية. في «حلت المشكلة» حيث الحصافة والعقل النير يخرج من ثقب الإبرة دون جهد، بينما الابن لا يرى في الأشياء إلا جانبها الاحادي وهو الثروة والمال والأرض في «ثاكوردا» كان هناك صدام بين شريحتين من الاغنياء، الجدد والقدماء، غير أن الجدد مثلهم الابن والقدماء كان يمثلهم الرجل الكبير في السن «ثاكوردا» نفسه. الصراع والتنازل ومرونة الشاب وحساسيته وتنازله إلى رجل متصلف وعيش أوهام النسب والسلالة. الشاب يمثل الجيل الثري المتعلم، لذا كانت عملية التحدي، رغم قدرته على الانتصار، وتنازله هو بسبب طيبة وبؤس ثاكوردا ودموع حفيدته

صوتا محتجا ومخالفا بقوله «هذه الماحكة والمقايسة لا تعني أية شيء لي. لقد جئت هنا لاتزوج. وسوف أتزوج»^(١٧) هكذا علا صوت الابن بين المدعويين للزواج دون حشمة تقليدية أو حياء مما وضع الأب في وضع صعب «هلا رأيت يا سيدي كيف يسلك الشباب هذه الأيام قال والده لكل شخص التفت نحوه» فاشفقنا عليه غير أن أحد الحاضرين من الجيل القديم أجاب الأب «لأنهم لم يتعلموا على الأخلاق أو على السستراس» ثم جلس «راي بهادور مكتئبا وهو يرى ثمار سموم التعليم الحديث في ابنه»^(١٨) في «ربة البيت» اشتكى المدرس «بأن العلاقة بين التلاميذ والمعلم ليست كما كانت في الأيام الخوالي». في «التنازل عن الثروة» يصطدم الأب مع ابنه ومع نمط حياته الجديدة مما يدفع الأب اتهام ابنه بأنه ابن عاق، ويظهر الصراع بين الجيلين في الصدام العائلي ونمطية العائلة التقليدية وعقليتها وطريقة الاستهلاك بين الجيلين ونظرتهم للعلاج والدواء. كل ذلك كان يقود إلى تخلخل الطاعة في البيت البنغالي، وبروز البدايات الأولى للشرخ، وهو يبدأ من أعلى ثم يهبط للشرائع الأخرى. فليس غريبا أن يقول راوية طاغور عن ذلك الصراع «بعد تلك السنوات المديدة الهادئة، كان أناس القرية مندهشين من هذه الفورة الصغيرة» فالجيل القديم كانت له مفاهيمه حول العائلة فإن «تتشاجر مع أبيك الوحيد مجرد من أجل الزوجة، فإن ذلك لا يحدث إلا في هذا اليوم والعصر»^(١٩) فيخرج الابن من بيت أبيه إلى حيث يريد، بل وهو جيل مستعد إلى تغيير اسمه وقطع كل ارتباطاته بنسبه وجذوره. وعثرنا على المعلم بحماسه السياسي الذي خبا من تهديد مدير

وأخيرا إحساسه بتأنيب الضمير لما فعله من مقلب ساخر في الرجل العجوز. أما في «نعمة البصر» فلإن هناك متغيراً كبيراً وسط الجيل الجديد، غير أنه ليس في وسط الذكور وإنما ظاهرة نسوية، فقد قدم لنا طاغور تلميحا عن الظاهرة البنغالية على لسان راويته الأنثى «لقد سمعت هذه الأيام، أن العديد من الفتيات البنغاليات، عليهن أن يجدن أزواجهن من خلال جهدهن الخاص» (٢٠) جاءنا صوت راوية مجهول، ثم عرفناه أنه صوت الزوجة الضريرة التي تطرح مقولة الاعتماد على الذات وانتزاع الحقوق «لذا علي أن أجد ما يخصني». هذا التمرد المبكر لم يكن نابعا أو نتاجا للشرائع التحية، وإنما هو ثورة قادمة من أبناء الملاكين المتعلمين والمتقنين، الذين لاحقا شكلوا العصب الحيوي لنهضة الهند وتحررها من النساء والرجال.

ظاهرة المرض / الوفاة / الموت

لقد أسهب طاغور في العديد من القصص حول موت شخصياته ليس الرئيسية وحسب، بل والهامشية التي يتحدث عنها الراوية، ونجد أنها في غالبيتها تموت، غير أننا لا نعرف أسباب الوفاة إلا لماما، حيث يموت بعضهم على فراشهن أو كدن يمتن، وفي آخر لحظة تحركت أوصالهن كما هي في «الحياة والموت» وقد رأينا حالة وفيات عديدة منذ فترة الطفولة وخصوصا أن طاغور يكثر من اعداد الشخصيات، التي يتحدث عنها راويته، كما أن العائلة البنغالية الكبيرة تضم الاباء والامهات والابناء والبنات والزوجات والخالات وغيرها، لذا تصبح الشخصية بالضرورة اما ارملة أو أرمل

أو يتيمات وأيتام، البشاعة تجلت في وفاة الزوجة في «الخسارة والربح» وكانت الخسارة الإنسانية أكبر بكثير لبعض الناس بينما كان الربح مهما وعاجلا لأم الزوج. في «عودة السيد الصغير» يموت الطفل غرقا في النهر، بينما في «التنازل عن الثروة» يموت الطفل في قبو المعبد ثم يتبعه في خاتمة القصة الجد نفسه وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة على فراش الموت مصابا بهذيان الحمى وكأنه صورة مماثلة لموت ارتيميو كروز في الرواية المكسيكية التي حملت نفس الاسم للروائي المكسيكي كارلوس فوينتيس. وفي «العطلة» يغادر «باتيك» نحو العالم الآخر. هكذا بدت لنا الخاتمة، غير الموحية والغامضة مثلما هي شخصيتنا التي تهذي بسبب الحمى. في «المحرر» نتعرف عن طريق الراوية بأن زوجته ماتت وتركزت في رعايته طفلة الوحيدة. وفي «ممنوع الدخول» هناك جيكا لي ديفي الارملة المعنية بشؤون المعبد ورعايتها لأبناء اختها الأيتام فنلمس أن هناك حالات وفاة قد حدثت بتلك الإضاءة الموحية في «منتصف الليل» يطالعنا طاغور بالوفاة انتحارا بعد اليأس من مرض عضال وحياة أكثر مضضا من الألم نفسه. أما الطفل اللطيم «شاشي» في «الاخت الكبيرة» فلإنه مركز الحدث وعنصر من عناصره الهامة. والمستهدف تسميمه من أجل الاستيلاء على ميراثه كما أشرنا في مكان آخر. في «الطاش» نشاهد الفلاح الذي أحضر ابنته المتوفاة بسبب غصة الثعبان بينما يقال في القرية بأنها ماتت من الإجهاض. وهنا إشارة جديدة ومهمة عن ظاهرة غير مقبولة، غير أن وجودها محتمل. في القصة نفسها تموت ابنة الطبيب بجائحة الكوليرا.

المدرسة النظامية بسبب صرامة معلميهما الذين أذاقوه الويل وأرعبوه، ودمغوا ذاكرته بمشاهد وصور لصورة المعلم البليد من نموذج «شيبانات» في قصة «ربة البيت» فإن ذلك لا يثير استغرابنا، إلا أن هذا لا يعني أنه لا يذكرنا معلم من النوع الجديد في «الليلة الواحدة» ومعلم يمثل الجيل المتحمس للوطنية والتواق إلى تحصيل تعليمه العالي، غير أنه يقطع دراسته بسبب وفاة والده ويلتحق بوظيفة التدريس - هنا لعبت حادثة الوفاة دوراً انقلابياً كحدث حكاثي في بنية القصة ومعمارها في تغيير حياة الشخصية وانعطافها. وبعد جهد كبير حصل على وظيفة مساعد مدير في «مدينة صغيرة في منطقة نوکالي» وينبغي أن نعرف أنه كان يقوم بكل مهمات المدرسة يخبرنا عن نفسه فرحاً «قلت لنفسي لقد وجدت المهنة المطلوبة ستكون قيادتي وتشجيعي هو إبراز بعض التلاميذ ليكونوا قادة الهند الجديد»^(٢١) فيقدم لنا طاغور فلسفته المستقبلية في التعليم والتربية منذ تاريخ كتابة هذه القصة، وهي تحدد المعالم الرئيسية لجزء كبير من شخصيته مع إضفاء بعض التغيرات التي تتطلبها القصة. يسلط طاغور الضوء فيها على حماس المعلم الشاب الذي خبا حماسه والمدير الذي كان يخاف من ظله في فترة التعليم الكولونيالي، نستشفها من الظلال الخافتة في القصة. فلماذا تراجع شخصية «الليلة الوحيدة» عن مواصلة أحلامه وطموحه في إبراز قادة للهند الجديدة فإن طاغور لم يهدأ ولو للحظة واحدة في تعزيز وخلق ذلك الحلم ابتداء من مدرسته شانتينيكتان التي فتحها عام ١٩٠١، حتى - تم توسيعها وتحويلها إلى جامعة عالمية، جامعة للسلم، والمعروفة باسم فسيف

والمأساة أنها ماتت في ليلة زواجها. بينما في قصة «الأخت الكبيرة» تصبح جائحة الكوليرا ذريعة لقتل مقصود من أجل الثروة، غير أن تكرار هذا المرض في القصص يؤكد على انتشاره في تلك المرحلة بصورة كبيرة. وهناك حالات عديدة تموت فيها الشخصيات ليس موتة طبيعية كحالة من الوفاة وإنما عمداً أو انتحاراً أو قتلاً مع سبق الإصرار والترصد كما هو في «الأخت الكبيرة». بينما في «العقاب» حالة رد فعل إنساني لفلاحين مستأجرين تعصرهم ضغوطات الحياة والفقر، ويواجهون في لحظة توترهم، نساء سليطات هن ضحايا الفقر والعدم، مما يخلق بيتاً مشحوناً بالتوتر وبكل أشكال التعاسة والبؤس. لذا مثل تلك النهايات الحزينة في نهاية الحدث تتوافق مع خاتمة ميلودرامية، أو تصور ظواهر سوداوية في سياق البناء والمتن الحكائي للقصة، حيث عالم الأطفال، الذين ماتت أمهاتهم وأبائهم، وزوجات مترملات ورجال دون زوجات، وهكذا دوليك، لوحة قاتمة اجتماعياً وإنسانياً في بعض جوانبها، فتمنحنا تلك اللوحة مقدار الفقر في البنغال والهند، فالمت يخطف شخصيات في القصة بوفيات مبكرة، بما في ذلك عائلات الملاكين الكبار والميسورين. وهي جزء من سيرة حياة الكاتب نفسه المثقلة بذاكرة الوفاة والموت والمرض. إنها امتداد للتراث البوذي وفلسفته، والا لما خرج بوذا محاولاً العثور على أسئلته عن الموت والمرض والشيخوخة.

التعليم

إذا ما عرفنا كم كره طاغور التعلم في

تعليم الاطفال في مناخ حر ودون قيود كالمدارس الرسمية التقليدية في تلك المرحلة ثانيا - كراهية تولستوي وطاغور للانضباط القسري كنوع من الإكراه والقهر للطفل. ثالثا- تركيز المدرسة على المحبة والإنسانية والعلاقة بالطبيعة والفن. فقد حدثنا تولستوي عن ان «التلاميذ يجلسون حيثما يطيب لهم» وإلى «اختفاء شعور القطيع» ومن ثم «يتعلم التلميذ انه بهيج مثلما كان بالأمس» (٢٥). لا نريد الإطالة في هذا الموضوع فإنه بعد ذاته مشروع بحثي مقارب بين كاتبين جمعتهما أفكار القلق الإنساني والحلم والبحث عن السعادة الأبدية للإنسان. لقد اهتم طاغور برويته خارج نطاق سور المدرسة النظامية مستلهما تجربته الحياتية، وكان يميز بين أهمية وضرورة التعليم والتعلم وطريقة التواصل والتدريس بين المعلم والتلميذ. وهذا ما كتبه في سيرة حياته وموضوعاته وانعكاس ذلك في القصص التي نشرها. وإذا ما قمنا بتقصيها جيدا فإننا سننتمسها بسهولة، بل وسنتعرف عن قرب على ثلاثة مستويات من التعليم اهتم بها طاغور في القصة أولا إبراز تعليم الاطفال وثانيا رصد ظاهرة التعليم العالي في الهند في تلك المرحلة ونوعية التخصصات ثالثا- رغبة المعلمين بمساعدة الأميين وتعليمهم سواء كانوا صغارا أو كبارا، ذكورا أو إناثا. هذا يجعلنا أمام سؤال هام لماذا اهتم طاغور بهذا الجانب؟ الاجابة سهلة للغاية فهو تعويض ذاتي ورد فعل طفولي للحياة القاسية التي خربها هذا من جانب ومن الجانب الآخر وعي طاغور بسلاح التعليم كجزء من معركة التحرر من قيود الجهل والتبعية الكولونيالية، فالتعليم كان

بهاراتي - عام ١٩٢١. ولا نستغرب أيضا أن يخرج منها قادة مثل انديرا غاندي ابنة جواهر لال نهرو ومن خلال رسائل كتبها طاغور من «شانتينيكetan (البنغال) ٢٠ نيسان - ١٩٣٥» (٢٦) والتي تعبر عن حقيقة ما نقول مع غيرها من الرسائل التي تبودلت بين الشاعر والقادة والمتقنين في العالم حول اهتمامه بالعلم والمعرفة والثقافة وشؤون السياسة العالمية والفكر، من أجلها رسائله مع الكاتب الفرنسي رومان رولان حول «إعلان استقلال الروح» (٢٧). فلماذا ما عرفنا ان «الليلة الوحيدة» كتبت أول مرة عام ١٨٩٢ فإن مشروع حلمه الكبير كان في قلبه وعقله منذ تلك الفترة، بل وربما امتد إلى مرحلة المراهقة حين انقطع عن التعليم النظامي وهو في الرابعة عشرة من عمره، غير ان تنقلاته لاحقا كشاب وكثافة اطلاعه بلورت الفكرة بالتدريج. يظل سؤال هام يراودنا، ونحن بحاجة إلى وقت أطول بحثيا إلى تقصي حياة طاغور في العمق حول «هل هناك علاقة تأثير متبادلة بين الروائي الروسي تولستوي وطاقور؟ - مثلما كانت بين غاندي وتولستوي - هل استمد طاغور فكرة افتتاح مدرسته النموذجية نتيجة قراءاته لتجربة تولستوي في قرية «ياسنايا بوليانا» وهي المنطقة التي وجدت أملاك الكاتب فيها واقعايتها - ومن ثم تأثره بمضمونها مع إضفاء الخاصية والملامح الهندية، على الرغم أن بين الاثنين وتجربتهما الفريدة والمهمة مسافة زمنية عمرها أكثر من نصف قرن» (٢٨) ومن المفارقة أن مدرسة تولستوي التعليمية ولدت بعيد ميلاد طاغور بعام والتماثل الجوهرى للشخصيتين في تركيبة مدرستهما هو التشابه في ثلاثة عناصر رئيسة أولا -

علاقة جديدة بين طرفين متوازنين إنسانيا ومتضادين على مستويات عدة. في «الضيف» يعلم «ماتيلال» الصبي «تارايدا» عارضا عليه فكرة التعلم قائلا له «هل تحب أن تتعلم الانكليزية» ورغبة «نيلكتا» تعلم القراءة والكتابة كما هو في «المنبوذ». أما على المستوى التعليمي العالي فإننا نلتقي بهم في العديد من القصص يبحثون عن تعليم يوفر لهم طموحا يناسب تلك المرحلة ووظيفة تحقق دخلا مغريا ومكانة خاصة من الاحترام كما هو في قصة «الليلة الوحيدة» فهو يتمنى أن يصبح من خلال تعليمه «رئيس موظفي الجباة أو على الأقل» رئيس الموظفين في محكمة القضاة. لقد لاحظت احترام والذي كان دائما حيال ذلك النوع من الموظفين الرسميين^(٢٨). في «نعمة البصر» نلتقي بطالب الطب المدعي وطالب القانون في حوار يعكس نمطية التفكير في تلك المرحلة. بينما في «الهيكل العظمي» نعرف ان شخصيتنا طالب في كلية الطب. في «ثاكوردا» ابن الطبقة التجارية الجديدة الذي يفخر بأهمية التعليم وحصوله على تعليم جيد، بينما في «حلت المشكلة» يزهو ابن الملاك الشاب بحصوله على بكالوريوس من الجامعة، وهو مؤشر على التقدم الاجتماعي في تلك المرحلة في المجال التعليمي وعلاقة التعليم بتوجهات الطبقة الجديدة واهتمامها بالتعلم كجزء مرتبط بتراكم الثروة وبالعلاقة التبادل بين الطبقة والتعليم والمهنة في مرحلة زمنية معينة، فقد كانت التنمية تنحى حسب احتياجات السوق الكولونيالية والمستعمرات من الموظفين الاداريين، وصراع الطبقة التجارية الهندية — وفيما بعد الصناعية — مع الاجنبي. ولكن الأكثر بؤسا «راجيران» الذي دفع ثمنا باهظا من أجل

مفتاحاً ومشعلاً لتلك المعركة الكبيرة للإنسان الهندي في عصر التحول والتحديث. لقد تحدث طاغور مع بعض الطلاب الصينيين قائلا «لقد توقفت عن التعليم وفكرت من دروسي في سن مبكرة للغاية. وقد أنقذتني تلك الخطوة الشجاعة التي أعزوا إليها كل الفضل فيما أملكه. فقد كانت تلك الدروس تعلمني ولكنها لا تبعث الإلهام في نفسي. وبالهروب منها اكتسبت حساسية تجاه الحياة والطبيعة، ذلك العالم الكبير الذي خلقنا له، والذي كنت سأفقدته لو أنني تركت هذا التل من الكتب يكسبني عقلا صلبا ويخمد بداخلي هذه الحساسية»^(٢٩). ألا يذكرنا هروب طاغور بهروب نيتال، حيث «كان الطفل هاربا من عائلته لأن أباه كان يريد أن يرسله إلى المدرسة» كما هو في «التنازل عن الثروة». ألا نشعر كيف يكره «باتيك» في قصة «العطلة» المدرسة وقسوة نظامها. اليس «أشو» هو الذي أخبرنا عن الفظاظة والوحشية في «ربة البيت» بقوله «معلمنا كان لديه سلاح تعذيب الأولاد والذي يبدو تافهاً، غير أنه كان في الواقع قاسيا بشكل مرعب»^(٣٠). أما في قصص أخرى مثل «كراس التمارين» فإننا نجد ولعا طفوليا بالتعلم. في «مدير مكتب البريد التضاد والتقابل بين الفتاة الأمية والخادمة ابنة القرية» راتان» مع ابن المدينة والموظف المتعلم ومدير مكتب البريد في القرية. وهذه أول قصة لا يمنح فيها طاغور شخصيته اسما حقيقيا ما عدا مناداة الخادمة له بـ «دادابابو» كنوع من التفاوت والاحترام. هنا صوت المعرفة الطاغوري يخرج بين ركام الوحدة عند مدير مكتب البريد الذي يقول إلى «راتان» «إنني عازم على أن أعلمك أن تقرأ قليلا، وبدأ يعلمها يوميا في منتصف النهار» انها

تقليدية كما هو بعض «المهرجات الهندو» غير أنها كعائلة احتفظت بمرتبتها في الطائفة الهندوسية وأضافت لها الثروة فيما بعد، هالة اجتماعية جديدة، إلا أن «طاغور» أضاف إلى عائلته مجد المعرفة والعالمية من جانب مختلف. مثلاً أخبرنا كريشنا كريبالانى عبر دراسته لسيرة حياة عائلة طاغور قائلاً «سمع بانجانان أن الرجل الأبيض قد أسس مصنعا على ضفاف نهر الكنج المقدس قرب كلكتا فهاجر وسكن بجانب المصنع، وكان ذلك في أواخر القرن السابع عشر. وكانت كلكتا إذ ذاك قرية يسكنها صيادو الأسماك وهم من طبقة منحلة، وهؤلاء الصيادون أولوا هذا البرهمي احترامهم البالغ الواجب لطبقته، وسموه بانجانان تاكور، ومعنى تاكور الرجل المقدس، واشتغل الرجل في تمييز السفن الماخرة عبر النهر فسماه الأجانب تاكور فاشتهر واشتهرت به الأسرة أيضا» (٢٩).

وخير ما عبرت عنه تلك الازدواجية بين طبقتين في مرحلة واحدة هي قصة «ثاكوردا» فهي تسجيل حكايات لتاريخ العائلة. في قصة «الضيف» ليس ماثيال إلا صورة أخرى لتلك الشريحة التي تربط مابين الثروة والثقافة أما في «منتصف الليل» فنحن أمام شاعر وملاك وكحولي وشخصية خليطة من الملامح أبرزها الحساسية والشعور بالتأنيب وكان «طاغور» يستعير بعضاً من ملامح جده وصفاته المتناغمة والمتناقضة مثل تناقضها في السلوك بين طقوسية البيت والعائلة وعريضة الحياة ومتعتها خارج البيت. وفي «حلت المشكلة» هناك مستويان سلوكي وأخلاقي داخل نفس الطبقة الجديدة، غير أن قسوة الابن مقابل طيبة الجد تتصارعان وتظهران العلاقات

تعليم ابنه على أمل أن يخلق منه شبيها لابن الذوات، الذي فقده في النهر، وكانت تفوق طاقاته وإمكاناته أن ينافس الخادم أسباده، فتخلّى عن ابنه الحقيقي، في سبيل إنهاء تعليمه، والعيش داخل طبقة الأسياد، وليس الخدم كما هو في «عودة السيد الصغير» فكنا أمام شخصية تحمل جدلية تناقضاتها حيث نسخط عليها ونشفق بحالها في الوقت نفسه، أو كما كان يفعل معه الآخرون وابنه معهم في الإشفاق عليه والتندر منه، العطف والاستعطاف، هكذا تداخلت وتمازجت العاطفة والنوازع الإنسانية. وهناك الكثير منها تعكس طبيعة التعليم وتطوره من خلال الشخصيات المرسومة ومنها في القصة انكليز أو هندو كمهنة الطبيب، المحامي، القضاة ووكلاء القضاة وطاقم الموظفين في المحاكم، موظفي الدوائر الرسمية كمحصيل الضرائب، والبريد، المعلم، وضابط الشرطة، والصحفي، والموظفين، الصغار، كل منابع هذه الشخصيات وجذورها ارتبطت بالتعليم في تلك المرحلة من مراحل الهند الناهضة من عصيان عام ١٨٥٧ وقد سبقتها حركات الإصلاح الاجتماعي التي شكلها «رامون روي» عام ١٨٢٥ وكان جد الشاعر ووالده من أبرز المساهمين فيها. في مثل هذا المناخ الثقافي والسياسي، العائلي والمجتمعي رضع طاغور أول رشقات حليب المعرفة.

الطبقة الوسطى الجديدة

ليس من المستغرب أن يضع اللبناات الأولى لهذه الطبقة الجديدة في كلكتا أب جد الشاعر واسمه بانجانان، لذا هو ابن طبقة جديدة تملك عقارات وأراضي لاحقاً ولم تكن في أساسها عائلة إقطاعية

- 12-W. Radice, Wealth Surrendered (story),
Ibid, p99.
13 Ibid p77.
- 14-W. Radice, Punishment (story), Ibid,
p132.
- 15-W. Radice, Thoughtlessness (story),
Ibid, p249.
- 16-W. Radice, Unwanted (story), Ibid, p167.
- 17-W. Radice, Profit and Loss (story), Ibid,
p49.
- 18-W. Radice, Profit and Loss (story), Ibid,
p49.
- 19-W. Radice, Wealth Surrendered (story),
Ibid, p78.
- 20-W. Radice, The Gift of Sight, (story), Ibid,
p251.
- 21-W. Radice, A single Night, (story), Ibid,
p93.
- 22- جواهر لال نهرو، صفحات مطوية من حياتي،
المكتب التجاري، بيروت ١٩٦٠، ص ٨٤.
- 22- Romain Rolland, Selected Letters, - ٢٢
Indira Gandhi National Centre For the Arts
New Delhi India, 1990, Look to the pp10,11
- 13-14-15-30-34,44-49,51-58,62-69. for more
details have a look at the Index. Letters
have been exchanged between both writers
from 10th of April 1919 till 27th february
1940.
- 24- انظر الراشد، طاغور انسان لكل الأزمنة، العدد
(٦) الشارقة الامارات العربية، ١٩٩٥ ص ٩١
- ٢٥- ليف تولستوي، كتابات تربوية، دار التقدم،
موسكو، ١٩٨٩، ص ٨٨ - ٩٠.
- ٢٦- شانتينيكاتان حلم الشاعر الذي تحقق، شبرا،
وشاترجي، مجلة صوت الشرق، العدد (٢٤٥) ١٩٩٢
ص ٤.
- 27- W. Radice, House Wife (story), Ibid, - ٢٧
p55.
- 28- W. Radice, A single Night (story), Ibid,
p92.
- 29- كريشنا كريبيلاني، طاغور عبقرية الهمة الشرق
والغرب، دار الكاتب العربي، بدون تاريخ، ص ١٩.
- 30- W. Radice, The Gift of Sight, (story), - ٣٠
Ibid, p259.

الاجتماعية بين الفلاحين والملاكين، وفي
هذه القصة شيء من ملامح وطنية والد
طاغور حيال المستأجرين وقسوة جده
معه، غير أنه يقلبها في القصة تماما، إلا
أن هذا لا يعني أنها تنحصر في العائلة
وحدها وإنما ينمذج القاص شخصياته
بتعميم ملامحها الفنية والحياتية. ويشكل
طاغور بريشته صورة من ملامح ولادة
الثراء داخل شريحة مهنية ضمن الطبقة
الوسطى الجديدة كما هي مهنة الطبيب في
العالم الثالث، فهي مهنة راکمت ثروة كما
تعرفنا عليها في «نعمة البصر» تقولها لنا
الزوجة الضريفة «زوجي أصبح طبيبا
محترما كما أصبح دخله محترما أيضا،
غير أن النقود ليست شيئا جيدا» (٢٠)
وكانما هناك تدهور في القيم الاجتماعية
بسبب لهتان بعض الناس نحوها.
تجسدت في لوحات طاغور القصصية
التي كلما جمعنا خيوطها المتناثرة أعطتنا
لوحة متكاملة عن المجتمع ومتغيراته.

الهوامش

- William Radice, Selected Short Sto- ١
ries, Penguin books Ltd, 1992 England. p2.
- 2 - W. Radice, Ibid p13.
- 3- W. Radice, Exercise book (story), Ibid p
145.
- 4- W. Radice, The Gift of Sight, (story), Ibid,
p251.
- 5- W. Radice, Kabuliwallah, (story), Ibid,
p117.
- 6- W. Radice, In the Middle of the Night,
(story), p158.
- 7- W. Radice, Profit and Loss, (story), p54.
- 8- W. Radice, Guest (story), Ibid, p212.
- 9- W. Radice, Thakurda (story), Ibid, p199.
- 10-W. Radice, Fools Gold (story), Ibid, p99.
- 11-W. Radice, Son-Sacrifice (story), Ibid,
p234.

الشرق

استيقظ، أيها الشرق العريق
إنَّ ليلَ العصور المظلم
قد دُثِرَ بظلماته الكثيفة
وبين يقظتك ومنامك
بددك في بحر النسيان.
استيقظ أيها الشرق العريق
إن أنغام الحياة المتنوعة قد خفتت
كما تخفت أنغام الحباب المحتضرة
فمتى يرقص في نبضك من جديد
نداء النور؟

نهاية اليوم

حين يصمت الناي ويتبدد النور
وحين ينزل الستار على مشهد الحياة
ولا يجتمع الناس لرثاء الشاعر
ويظل الرئيس في بيته يلعب الورق
ولا يدعو إلى اجتماع إحياء الذكرى
أعرف أن الزهور هي التي ستذكري
وفي كل مكان حوئي تعزف النايات الحانها
وهي تحتفل بكل أعياد الفصول

«إذا خافوا وقرقصوا صامتين وأداروا وجوههم
للحائط، إذ ذاك أيها الحظ الشرير افتح عقلك وتكلم
وحده». - أغنية طاغورية - كتبت احتجاجاً على
مذبحة «امريتسار» بعد أن دعا طاغور إلى اجتماع
للقيادة السياسيين لتنظيم احتجاج غير أن الإرهاب،
أفزع الناس فلم يتم الاجتماع، فولدت تلك الاغنية.

الملاحة البحرية

في الخليج العربي وبحر العرب

خالد سالم محمد

لسكان الخليج العربي منذ القدم صلات خاصة بموانئ البحر الأحمر وبحر العرب، والمحيط الهندي. ومع مرور الزمن قويت هذه الصلات، وتعمّدت العلاقات التجارية فيما بينهم بحيث تركت أثراً واضحاً في حياتهم الاقتصادية والفكرية والاجتماعية.

ولم تهدأ الحركة التجارية بين مدن سواحل الخليج العربي والبلاد المجاورة، حتى جاء الإسلام، وبفتوحاته اتسعت رقعة الدولة وزادت الروابط وثوقاً بفضل انتشار الإسلام في بلاد فارس والروم ومصر والهند وشرق أفريقيا، فقد سكنت سواحل الخليج العربي منذ بداية القرن الثالث الميلادي قبائل جاءت من أواسط الجزيرة العربية، على شكل هجرات واستقرت على شاطئه الشرقي، والجنوبي ومن هذه القبائل الأزدي وهم عرب من اليمن، واشتهروا بصناعة السفن والتجارة البحرية، وعبد القيس، وتميم، وبكر بن وائل، جاءت هذه القبائل إلى عالم الخليج العربي، وهي تدرِك أهميته في ميدان التجارة والملاحة (٣).

وقد أنشأوا المدن والموانئ لكي ينطلقوا منها بتجارتهن وسفنهم إلى باقي مدن وموانئ المنطقة، ومن هذه الموانئ التي أنشئت في الفترة ميناء «دارين» و«جر» على ساحل الإحساء، وكان سكان هجر من أنشط الناس في التجارة حيث كانوا يتاجرون مع موانئ العراق وإيران والهند، وكانوا قوماً مسلمين (٤) كما عبرت بعض القبائل العربية، من الشاطيء العربي إلى الشاطيء الفارسي، وكونوا لأنفسهم كياناً خاصاً. وقد ظهر من هؤلاء العرب المهاجرين بعد ذلك أشهر الربابنة وأمهر الملاحين، الذين انطلقوا من ميناء سیراف الذي شيده على هذا الساحل ليكون مركزاً لتجمع السفن العربية الذاهبة إلى الهند والصين. ومن أشهر هؤلاء الربابنة: محمد بن شانان وسهيل بن أبان والليث بن كهلان، ومحمد بن بشاد وعبهره الربان الكرمانی، والمعلم خواسير بن صلاح الأركي الذي كان أشهر ربابنة سیراف في

فموقع الخليج الاستراتيجي منذ الأزل، وتوسطه بين الحضارات التي قامت في بلاد ما بين النهرين، وفارس ومصر والشام، مهد لقيام حركة تجارية واسعة بينه وبين جيرانه. فقد كان بمثابة همزة وصل بين المحيط الهندي والبحر الأحمر وشرق أفريقيا والهند والصين، وقد عرف سكانه القدماء القوارب البحرية، وصنعوها من الجلود وجذوع الأشجار المجوفة، كما عرفوا صيد الأسماك والغوص على اللؤلؤ وكانت سفنهم تمخر عبابه تنقل البضائع المختلفة إلى سائر الموانئ المشهورة في ذلك الوقت، وعلى رمال شواطئه تركت كل الحضارات بصماتها.. فهناك نقوش سومرية ترجع إلى الألف الثالث قبل الميلاد تتحدث عن صلات بحرية بين أرض الجزيرة وبلاد دلمون «البحرين» وماجن «عمان» (١) وظلت تسيطر على تجارة الخليج في هذه الفترة مملكة عرفت باسم «مملكة أرض البحار» امتدت سيطرتها من مصب الفرات حتى «دلمون» وقد قامت في الألف الأول قبل الميلاد، وكانت تضم عرباً وكلدانيين، وظلت مسيطرة على الخليج حتى القرن السابع حين فر ملك أرض البحر مع بعض أتباعه والتجأ إلى «عيلام» بعد ثورة فاشلة على سيده الأشوري سنحريب (٢).

وظلت الحضارات بعد ذلك تتوالى على الشرق ومنطقة الخليج العربي فجاء البابليون، وخلفهم الفرس، وفتحوا آفاقاً جديدة للتطور التجاري وسيطروا على غرب آسيا، وذلك عام ٥٢١ ق.م. وربطوا امبراطوريتهم بالهند ومصر بحراً وبراً. ثم جاء الاسكندر الأكبر، وكانت فتوحاته عهداً فاصلاً في تاريخ الشرق الأدنى كله.

أحد التجار العمانيين وهو من ميناء «صحار» كان يعيش في مدينة «قوانتشو» ويدعى الشيخ عبدالله، وأنه كان مبعوثاً من دولة «ووشيون» «صحار» التابعة «لتاشي» العرب. وقد جاء لتقديم الهدايا إلى امبراطور الصين. والشيخ عبدالله هذا كان رئيساً لمنطقة سكنى العرب والأجانب الآخرين في مدينة «قوانتشو» وقد أمضى في هذه المدينة عشرات السنين، وكانت له ممتلكات وافرة، حتى لقد بلغت قيمتها عدة ملايين «مين» وفي سنة ١٠٧٢م عندما غادر الشيخ عبدالله الصين عائداً إلى أرض الوطن الأم، قدم له الامبراطور الصيني «سنون شين زون» هدايا عبارة عن حسان أبيض وطاقم سرج وزمام خيل.

والشيخ عبدالله هو التاجر الأجنبي الوحيد الذي حصل على لقب الرتبة العسكرية «جنرال» من قبل الامبراطور الصيني. ومن خلال ذلك بإمكاننا أن ندرك بأن الشيخ عبدالله قد ساهم بشكل كبير وبارز في مجال تطور الاتصالات الودية بين الصين وعمان (٧).

وكما كان للعرب اتصالات بالهند والصين شرقاً، فقد كان لهم اتصال أيضاً بالساحل الأفريقي، حتى ما وراء رأس الرجاء الصالح حيث المحيط الهندي، فقد تحدث برزك بن شهریار في كتابه عجائب الهند، عن أناس وصلوا إلى الأطلسي عبر رأس الرجاء الصالح، وقد حدثنا الإدريسي في كتابه «نزهة المشتاق في اختراق الآفاق» عن فتية غرروا بأنفسهم، فركبوا البحر المظلم، وظلوا فيه شهراً ثم عادوا، وكان ذلك في القرن الرابع الهجري العاشر الميلادي، وهم ثمانية رجال كانوا أبناء عمومة، أعدوا مركبا كبيرا وزودوه بالماء والمتاع، ثم دخلوا البحر مع هبوب

القرن الخامس الهجري. وقد أشاد بفضلهم وخبرتهم من أتى بعدهم من الملاحين العرب أمثال - أحمد بن ماجد وسليمان المهري.

وكان لهؤلاء الربابنة، ومن سبقوهم في هذا المجال، مصنعات ملاحية وفلكية، ولكن للأسف لم يصلنا إلا النزر اليسير، فكتب التاريخ تحدثنا عن مصنعات ابن حبيب الفزاري المتوفى عام ١٨٠ هـ في علم الفلك. وعن مؤلفات العالم الفلكي يعقوب الكندري ومنها رسالة في ظاهرة المد والجزر، وكتاب التيارات البحرية لجعفر البلخي المعروف بابي معشر، المتوفى عام ٨٨٦م، بالإضافة إلى مؤلفات الخوارزمي المتوفى عام ٨٤٠م، والفرغانى، ومحمد بن مولى بن شاكر المتوفى عام ٨٧٣م ومحمد بن جابر التبانى المتوفى عام ٩٢٩م، وغيرهم كثير.

وكان لهؤلاء الربابنة والتجار العرب، صلات قوية، بالصين والهند وشرق أفريقيا منذ القرن الثاني الهجري، وقد سكن ميناء كانتون في الصين الكثير من العرب، وتحدثنا المصادر الصينية أن تاجرا عربيا يدعى «أبو هيم» كان قد استوطن «كانتون» لسنتين عديدة وأتقن لغة أهل الصين كأحد أبنائها (٥).

كما يحدثنا التاريخ العماني، بأن رجلا من «صحار» إحدى موانئ ساحل عمان الشهيرة في ذلك الوقت، ويدعى «أبو عبيدة عبدالله بن القاسم» قام بأول رحلة بحرية من ميناء صحار إلى كانتون بالصين. ويذكر الأستاذ «تشانغ زون يان» أستاذ التاريخ بجامعة بكين، بأن هذه الرحلة أقدم وأبكر، وتكاد تسبق سجل رحلة سليمان التاجر إلى الصين بقرن واحد (٦).

كما يحدثنا الأستاذ «يان» أيضا عن

١٤٩٧ سفنا عربية إلى الشمال من موزمبيق تحمل البوصلة وخارطات بحرية، وعلى إحدى هذه السفن وجد «دي جاما» مخطوطات عربية بعث بها إلى ملك مانويل. (١١)

كما يذكر المؤرخ البرتغالي «باروش» الذي كتب يوميات رحلة «فاسكو دي جاما» أن الملاح العربي المسلم الذي صحبه «دي جاما» في رحلته إلى الهند وكان «دي جاما» قد أراه اسطرباً كبيراً من الخشب كان قد أحضره معه، وكذلك اسطربلات معدنية أخرى لقياس ارتفاع الشمس والنجوم.

ويقول المؤرخ عندما رأى الاعرابي ويقصد الملاح العربي هذه الأجهزة لم يظهر أي اندهاش واستغراب بل قال: إن الملاحين العرب في البحر الأحمر يستخدمون أجهزة مثلثية ومربعية الشكل لقياس ارتفاع الشمس، وخصوصاً النجم القطبي، وأضاف الاعرابي انه نفسه وغيره من الملاحين يبحرون من «كمباله» ومن كل أنحاء الهند ويستعينون ببعض النجوم الشمالية والجنوبية الواقعة في منتصف السماء، وكذلك الشرقية والغربية منها، ولهذا فهم لا يستخدمون الاسطربلاب، إنما يستخدمون أجهزة أخرى تتكون من ثلاثة ألواح ولها نفس الهدف لدى ملاحينا. (١٢).

كما يدين القائد البرتغالي «الفونسو البوكيرك» في فتوحاته بمنطقة عمان والخليج العربي إلى خارطة بحرية من عمل ريان عربي يدعى «عمر» بل ويقول في مذكراته بأن ملاحاً مسلماً وقع في أسر البرتغاليين عند جزيرة «سقطرة» وكان رباناً عظيماً ذا معرفة جيدة بهذا الساحل، وقد أعطاه مرشداً للطرق البحرية مينة

الرياح الشرقية، وأجروا فيه مركبهم نحو أحد عشر يوماً ومكثوا إلى أن انتهوا إلى بحر مجهول غليظ الموج كدر الروائح كثير الأعشاب والضباب (٨) إلى آخر الحكاية .. ومن يريد الاستزادة فليرجع إلى كتاب الإدريسي «نزهة المشتاق» أو إلى كتاب «الرحلات» للدكتور شوقي ضيف. وقد أطلق على هؤلاء اسم الفتية المغرورين. وهذه الحكاية مما تعزز الدلائل والإشارات التي أوردها بعض الباحثين والمؤرخين، من أن نشاط العرب البحري كان يمتد إلى ما وراء رأس الرجاء الصالح، فقد أشار الدكتور شاكر مصطفى في مقال له أن العرب هم المكتشفون الحقيقيون للقارة الأميركية، استناداً إلى نظرية أحد أساتذة الانثروبولوجيا الاجتماعية، حيث يرى أن هذا الكشف قد تم حوالي سنة ألف للميلاد أو بعد ذلك بقليل، أي قبل «كولمبوس» بخمسة قرون. ويورد أدلة كثيرة على هذا (٩).

وقد أشاد البرتغاليون إبان غزواتهم للمحيط الهندي وبحر العرب والخليج العربي، بفضل الملاحين العرب وبديارتهم الكبيرة عبر موانئ شرق أفريقيا والبحر الأحمر والهند. فقد رفع الأميرال البرتغالي «الفونسو البوكيرك» تقريراً إلى ملك البرتغال عام ١٥١٢ أرفق معه خارطة بحرية كبيرة لملاح عربي من جاوة، موضحاً عليها رأس الرجاء الصالح (١٠).

وعندما وضع قرامورو مصوره الجغرافي عام ١٤٥٧ ذكر أن ملاحاً عربياً أبحر حوالي عام ١٤٢٠ من المحيط الهندي حول القارة الأفريقية فظهر في المحيط الأطلنطي.

وقد أبصر «فاسكو دي جاما» في عام

الرابع الهجري «بأنه لم يكن لأوروبا سلطان على البحر الأبيض خلال القرن العاشر الميلادي، فقد كان بحراً عربياً، وكان لابد لمن يريد أن يقضي لنفسه فيه أمراً من أن يخطب ود العرب» (١٤).

وهذا ما يؤكد دون أدنى شك، بأن العرب ماضياً مزدهراً في السيطرة والتجارة البحرية، في حين يعرف التاريخ أن البحارة الأوروبيين في القرن الخامس عشر الميلادي كانوا تلاميذ للعرب. (١٥).

ففي سنة ٩٣٥م استطاعت مراكب عبدالله المهدي الفاطمي أن تغزو جنوب فرنسا، ومدينة جنوه، وأن تنهبها وأن تفعل مثل هذا بمدينة «بيزا» في عامي ١٠١١ و ١٠١٤م (١٦).

ويعترف «كارل شوى» بفضل العرب على الملاحة الدولية بقوله: «إنه من المؤكد جداً أن المبادئ العلمية الأولى للملاحة لم تنشأ في أوروبا بواسطة البرتغاليين، ولكنها مثل أمور أخرى كثيرة وضعت أسسها في الشرق (١٧).

عليه جميع موانئ مملكة هرمز، وهو من وضع ربان عربي آخر يدعى «عمر» أيضاً، كان قد صاحبه ذلك الربان في البحر (١٢) وهذا مما يدل على أن السيطرة البحرية على المحيط الهندي في ذلك الوقت كانت بيد العرب، وكان لهم نفوذ تجاري كبير على طول الساحل من سفالة «موزمبيق» إلى جزيرة سقطرة، بما في ذلك الساحل الصومالي وسواحل الهند وسيلان.

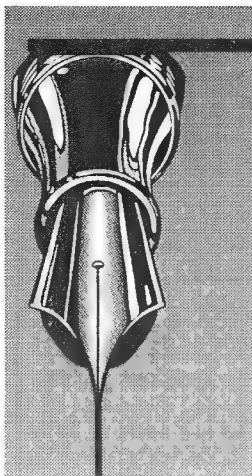
وهذا ما أكده المؤرخ السعودي الذي ركب البحر من موانئ الخليج العربي وبحر العرب، فهو يقول عن العرب الملاحين أهالي هذه السواحل.. إنهم عندما يواجهون الرياح والأمواج العاتية يضحكون ويمرحون ويبدون من الشجاعة ما يدهش.

وبالإضافة إلى سيطرة العرب على هذه السواحل، فقد كان لهم سيطرة أيضاً على البحر الأبيض المتوسط. ويذكر «آدم متز» في كتابه الحضارة الإسلامية في القرن

الهوامش

- (١) جورج جوراني - العرب والملاحة في المحيط الهندي - ص ٢٧
- (٢) المصدر السابق ص ٣٧ - ٣٨.
- (٣) سليمان العسكري - التجارة والملاحة في الخليج العربي ص ٢١
- (٤) جواد علي - الفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام ٧
- (٥) سليمان العسكري - التجارة والملاحة في الخليج العربي ص ١٤١
- (٦) تشانغ زون يان - الاتصالات الودية بين الصين وعمان ص ٨
- (٧) المصدر السابق ص ١٥ - ١٦ - ١٧.
- (٨) د. شوقي ضيف - الرحلات ص ٤٢
- (٩) أثر التجارة والرحلة في تطور المعرفة

- (١٠) نفس المصدر ونفس الصفحة.
- (١١) كراتشكوفسكي - تاريخ الأدب الجغرافي القسم الثاني ص ٥٦٢
- (١٢) تيودور شوموفسكي - ثلاث ازهار في معرفة البحار ص ٨٥
- (١٣) كراتشكوفسكي - تاريخ الأدب الجغرافي القسم الثاني ص ٥٦٣
- (١٤) آدم متز - الحضارة الإسلامية ص ٤٣١
- (١٥) د. عائشة عبدالرحمن - تراثا بين ماض وحاضر ص ٩٥
- (١٦) آدم متز - الحضارة الإسلامية ص ٤٣١ - ٤٣٢
- (١٧) س.م. ضياء الدين علوي - الجغرافية العربية - تعريب الدكتور عبدالله يوسف الغنيم - والدكتور طه محمد جاد - ص ٢٠٤



ملف العدد:

الخطاب والتلقي

□ نظريات التلقي

جان لوي دوفاي

ترجمة: د. منذر عياشي

□ إشكالية الاتصال والتلقي في الفعل المسرحي

د. مشهور مصطفى

□ الترجمة بين النقل والإبداع والتلقي

د. ناول عبدالهادي

□ النص ومستويات التلقي

عبدالكريم المقداد

نظريات التلقي

جان لوي دوفاي

ترجمة:

د. منذر عياشي

١- عموميات:

من صنع مؤلفيها.

إن تعددية نظريات القراءة التي تطورت اليوم، مازالت بعيدة عن تمثيل التجانس الذي يمكن أن يفترضه انبثاقها الآني. ومع ذلك، فإنه من الممكن، بل من المفيد، أن يبدأ المرء باستخلاص المبادئ، المشتركة التي تجعلها مخالفة للنماذج السابقة.

٢- مُسَلِّمَتَانِ أساسيتان:

يتفق كل منطري القراءة على توجيه اللوم إلى سابقهم، لأنهم قاموا بعمل اختزالي: فهؤلاء، إذ عرّفوا النص بوصفه منتجاً (سيمائيات القول) أو إنتاجية (سيمائيات إنتاج القول)، فإنهم قد وقفوا به عند حدود وجهه التكويني، وأهمّلوا متلقيه الذي يكوّن مع النص العنصر الوحيد الحاضر للحظة الاتصال الأدبي. ولقد عبر ريفاتير عن هذا فقال:

«ليست الظاهرة الأدبية هي النص فقط، ولكنها القارئ أيضاً، بالإضافة إلى مجموع ردود فعله الممكنة على النص، وعلى القول وإنتاجية القول» (١).

لقد أدى إسقاط القارئ إلى سوء فهم عظيم يتعلق بطبيعة تحليلات النصوص: فكم من مرة قدمت بوصفها إعادة إنشاء وفيّة لعنى قائم هنا مسبقاً. وكم من مرة قُدمت

إذا كان تاريخ التساؤل عن تأثير العمل الأدبي وعن نشاط القارئ ليس وليد الأمس، فإن هذه الأسئلة لم تصبح مواضيع رئيسة لنظريات الأدب إلا في نهاية السبعينيات، فهذه الفترة تلتقي بالفعل مع ظهور عدد من الأعمال الهامة (بلاغة القراءة لميشيل شارل، من أجل جمالية التلقي لجوس، فعل القراءة لإيزر، قراءة الأسطورة لإيكو)، ولقد دعا، كل على طريقته، إلى توجه للنقد الأدبي يسير تجاه القراءة والقارئ. ومن هنا، فإن انبثاق هذا الحقل الجديد من حقول البحث ليتنزل في إطار منطق الانزياحات المتعاقبة التي عرفت الدراسات الأدبية، من غير أن يشكل قطيعة جذرية مع ما كان سابقاً. ذلك لأن النقد، بعد أن ركز كل انتباهه على النص وفضل مثولية معانية (سنوات ١٩٦٠) والمشروع البنيوي لإقامة علم للنصوص، كان قد وعى بالتدريج ضرورة القيام بتفجير الانغلاق البنيوي، لقد ظهر ذلك بقبوله فكرة أن النص ليس منتجاً مكتملاً، ولكنه «إنتاجية»، وإجراء توليدي احتمالي من غير نهاية (انظر كريستيفا، ديريدا، بارت). ثم رأى فيما بعد أن هذه الإنتاجية إنما هي من صنع القراء، بمقدار ما هي، وربما تزيد، من صنع النصوص أو

الإعداد إلى اشتراك ينتج عن هذا الاشتراك» (٥).

وإن النص ليبدو، والحال كذلك، بوصفه ثمرة بناء للقراءة وليس بوصفه معطى. وإذا بدا النص مقترحا لعدد معين من المعاني، فإن هذه لا تشكل على الإطلاق سوى وجود بالقوة:

«تحتاج البنية الاحتمالية للعمل إلى أن تكون متحققة، أي إنها تحتاج إلى أن يمثلها أولئك الذين يتلقونها. وذلك لكي ترقى إلى نوعية العمل. فالعمل يجعل التوتر أنيا بين كائنه ومعنائه، ويكون هذا إلى درجة أن المعنى غير المسبق وجودا، يتشكل من تقارب النص وتلقيه، وبذا لن يعود معنى العمل الفني مصمما بوصفه جوهرًا مجاوزًا للزمن، ولكن بوصفه كلية تتشكل في التاريخ نفسه» (٦).

وكذلك، فإن إيزر يقول:

«ثمة إمكان لتغيير القضية: يجب على المرء، من الآن فصاعداً، أن يتساءل عن التأثير، وليس عن معنى النصوص» (٧).

إن مفهوم الأثر مهم، لأنه يفترض مسبقاً وجود فعل صادر عن النص، فإذا كان كل نص يستطيع أن يتحدد بوصفه توسعاً للإشارة، وإذا كانت كل إشارة تفترض وجود مؤول (انظر بيرس) يجعلها تتحرك، فإن النص يستطيع أن يتحدد بوصفه «أفعالا موجودة بالقوة» (٨). ولكي

بوصفها إعادة إنشاء تامة لمنتوج اكتمل «إيداعه»؟ وكـم من مرة تمت الإشارة إلى أن نشاط الناقد يتحدد بالكشف عن العملية الإجرائية لولادة النص؟ إن مثل هذا الذي يجعل من التلقي إجراء وحيدا للإنتاج، قد أنكر على القراءة كل سمة مستقلة (٩).

ثمة مسلمتان اليوم تؤيدان إلى إعطاء القراءة مقاما خاصا بها، وغير قابل للاختزال إلى مقام الشيء - النص:

٢ - ١ - النص بوصفه سيروية غير مكتملة:

تقول المسلمة الأولى إن النص، إذا لم تأخذه القراءة على عاتقها، لا يشكل سوى احتمال مجرد، وسيروية غير مكتملة، و«حدث ممكن» (١٠). وإن مصيره ليتجه به نحو التعددية، وإلى الفعل السميائي غير المحدود. ويحتاج النص، لكي يكون حدثاً في الوجود، إلى قاريء متعاون به يتحين وبه يتعين (١١). ذلك لأنه يقوم بانتخاب بين الاحتمالات غير المتناهية التي تمثل أمامه:

«إن المعنى يصبح معنى برسوخ البنية: ولهذا، فإن السيرورات المكونة للمعنى والتي تجري أثناء تلقي النص، لا يمكنها أن تكون على الإطلاق سوى انجازات انتخابية للنص. فتعددية النص التي تحدها السمة الوقائية للنص، تختزل أثناء

ومن هنا فإن أيما غربي من القرن العشرين يواجه نصا من ثقافة غير ثقافته، فسيجد أن حرياته في حل الشيفرات محدودة بالضرورة. وهذا هو ما يؤكد ريفاتير عندما يميز قراءة الجمهور الأول من قراءة الجمهور اللاحق.

«تتغير طبيعته الإدراك الحسي بحسب أن يكون القارئ معاصرا للنص أو أن لا يكون. فمشاكل الجيل الأول من القراء أقل درجة في احتياجها إلى الحل من مشاكل الأجيال اللاحقة. وهذان النموذجان للإدراك الحسي إنما يتحددان باختلاف الشرع (codes). ذلك لأن الشرعة اللسانية للقراء الأوائل تكون متطابقة مع شرعة النص، أو تكون كذلك تقريبا. بينما تبتعد شرعة القراء اللاحقين بنفسها مع الزمن أكثر فأكثر» (٩).

يعود سبب تفوق وجهة نظر التلقي إلى أنها تولي معارف القارئ المعاصر ووضعه اهتماما عظيما:

«لجماليات التلقي أفضلية تأويلية تتقدم على كل جماليات الإنتاج لأنها تشترط على كل مؤول أن يدخل بوعي منه وضعه الخاص في التاريخ. فالإتصال لا يصبح حوارا إلا انطلاقا من اللحظة التي يعرف المؤول فيها ثم يعرف ثانية غيرية النص في أفق انتظاراته الخاصة» (١٠).

إن الأثر الرئيس لتفاوت الشرع

يستخدم المرء متصورات أوستان، فإنه سيقول إن النص ليس قولا تقريريا فقط (وصفي، إدراكي، إخباري)، ولكنه يتضمن أيضا بعدا أدائيا، وهذا يعني أن إنتاجية القول تنجز أفعالا لغوية تقوم ملاءمتها خارج التناوب بين الحقيقة والصواب.

وإذا كانت كل نظريات القراءة لا تعود في مرجعيتها إلى بيرس وأوستان جهارا، فإنها تلجأ جميعا إلى الأثر حيث تكون مفاهيم المؤول والأدائية لوازم إجبارية. وإذا كان ذلك كذلك، فإن القول عن نظرية في القراءة إنها بالضرورة نظرية تداولية (pragmatique) لأمر مسموح به إذن: فدراسة الكيفية التي يكون النص بها مقروءا، هي دراسة للكيفية التي يتحرك بها.

٢. النص شبكة من الغموض:

إن العلة الثانية التي تجعل من القراءة ممرا إجباريا لنظرية النص تكمن في التفاوت الحتمي الذي يقوم بين شرع (codes) إنتاجية قول النصوص وبين تلك التي نستخدمها لأنفسنا لكي نتلقاها بها.

وإذا كان هذا التفاوت يميز قليلا أو كثيرا أي نوع من أنواع الإيصال، فإنه جلي في ذلك الإيصال المرجأ والذي هو الإيصال الأدبي، حيث يجعله البعد الزمني والثقافي شديدا.

التقنية... ولكن الغموض يؤثر أيضا في البنى الكبرى (المواضيع، السرد، الإيديولوجيات) للنص، ولا سيما عندما تنتمي هذه إلى الشرع الأجنبية على القارئ، سواء كان ذلك بسبب ابتعادها الاجتماعي - الثقافي كقدمها مثلا، أم كان ذلك بسبب جدتها العظمى.

فإذا بدت القراءة اليوم إذن بوصفها سيرورة مستقلة، فذلك، من جهة، بسبب النقص الذي يسم النص عندما يؤخذ منعزلا، ثم، من جهة أخرى، بسبب الغموض الذي ينتج دائما عن التفاوت بين شرع إنتاج القول وبين شرع التلقي.

تشكل هذه الأفكار القاعدة المشتركة بين كل نظريات القراءة وبعيدا عن نقاط التلاقي هذه، فإن النماذج لتتغير تغيرا مقبولا، وإنه لمن المناسب على المرء الآن أن يسبر تغيراتها.

٣- متصوران للقراءة والقارئ:

٣-١- تأثير وتلق:

من بين مختلف المعايير التي تسمح بتصنيف نظريات القراءة المنتشرة حتى هذا اليوم، ثمة معيار يبدو جوهريا، إنه معيار التعريف الذي أعطي عن نشاط القارئ. ونلاحظ هنا حضور موقفين يؤكد الموقف الأول أن النص

هو أن المعنى يتضمن دائما بالنسبة إلى القارئ جزءا هاما إلى حد ما من الغموض، واللبس، وعناصر «غير قابلة للقراءة» التي لا يسمح له نسقه المرجعي بتفكيك شيفراتها مباشرة:

«إن الاتصال بوصفه اتصالا مرجحا يكون اتصالا مختلفا إذن عن الاتصال الشفوي اليومي والشخصي. فهو اتصال يظهر من تحديده أنه غير قابل للانعكاس، وأنه مفكك السياق، فهو مغلق وملتبس، ويمكن للمرء أن يحدده بأنه بؤرة للغياب ولسوء الفهم (فهناك غياب المرسل وغياب سياق الإرسال بالنسبة إلى المتلقي، وكذلك هناك غياب تماثلي للمتلقى ولسياق الإرسال بالنسبة إلى المرسل، إلى آخره)، وبالإضافة إلى هذا، فإن الاتصال بوصفه نصا ثابتا (بوساطة فقه اللغة) وقابلا لإعادة الانتاج (في إطار الحدود التي يسمح القانون بها) فإنه لن يكون قابلا للإصلاح (على خلاف الأسطورة)، وسيقابل جمهورا متفشيا (غير مرثي تماما) وغير متجانس» (١١).

ويلاحظ غموض المعنى هذا على كل مستويات القراءة. كما يلاحظ خاصة أن هذا الغموض ينتج أمام كل إشارة تحيل إلى مقام انتاج القول أو إلى الشرع التي يهيمن عليها وحده: مثل الوصلات الكلامية، أسماء الأعلام، الكلمات القديمة، الألفاظ الجديدة، المصطلحات

يبرمج ذاتيا قراءة تسمح بتفرع الغموض عن بناءه. وبقول آخر، ستكون مؤثرات النص مسجلة في بناءه وتفرض على القارئ طريقة معينة للتلقي:

«يعطي النص نفسه بشكل مسبق طريقة تلقيه، وإنه ليطلق بهذا وجودا للتأثير كامنا بالقوة تحرك بناءه سيروا التلقي، وتراقبها إلى حد ما» (١٢).

ونلاحظ أنه ليس ثمة إنكار لتعددية القراءة، ولكن تم تحديد هذه التعددية بوصفها أثرا للنص، ونتيجة منطقية لإمكانات يوفرها:

«لا تزعم بلاغة التأثير أنها تصف (مضمون) القراءات الممكنة، ولكنها تصف الإجراءات النصوصية التي تجعل هذه القراءات ممكنة. وهذا ما نستطيع، استعارة، أن نسميه (انفتاحات) النص» (١٣).

وإننا لنرى أن وجهة النظر هذه لا تتعارض في شيء مع وجهة النظر التقليدية التي تنصب على النص: عندما نؤكد أن القارئ يخضع للمعارف التي يعطيها النص له، فإننا نتابع خطنا في إلحاق التلقي بقوانين المنتج. وإنه لمن المؤكد أن نظريات التأثير تتميز من نظريات الانتاج في الإطار الذي تؤكد فيه بأن النص يفرض ليس المعاني، ولكن «شروط تلقيه» (إيزر). ولهذا، فإن الحدود بين المعنى المسجل والتأثير المبرمج قائمة، يلاحظ تودوروف أن

شعرية المؤثرات، بالنسبة إلى أولئك الذين مارسوا التحليل البنوي، تشكل «أرضا معروفة نسبيا» وأنه «يجب إقامة تصور (...) من منظور القراءة» (١٤).

لقد أرادت نظرية التأثير هذه أن تجذر نفسها في البنى النصية. وهذا ما أسميه النظرية الداخلية للقراءة. ولكي تحظى بذلك، فلقد وجدت أفضل تطور لها عند ميشيل شارل (١٩٧٧)، وعند أمبرتو إيكو (١٩٨٥ - ١٩٩١). وإنها تستخدم قاعدة لها بعض الدراسات في العلوم الاجتماعية التي أنجزها (أدورنو، ونومان، وشوبر)، كما تستخدم بعض الدراسات في التحليل النفسي، مثل دراسات (ليسير، وهولاند، وأورلاندو) التي تهتم ببنى الوعي الباطن، إذ عليه يقع عبء منهج التلقي.

فإذا كانت النظرية الداخلية تعلن تبعية القارئ للنص، وترى أن النص يكون القارئ، فإن الجواب الآخر على قضية النقص في البنى وغموضها لتؤكد، على العكس، تبعية النص للقارئ. فالحرية التي يمتلكها القارئ لكي يغني النص بمضامين جديدة، توضع خارج المعيار المقيد للأشكال النصية، ذلك لأن نقص النص يعد نقصا لا يتناهى، وإن كل محاولة لتحديد قراءة نموذجية تحددها مثولية

المتناهي للمعنى قد أصبحت منذ نهاية سنوات ١٩٦٠ المبدأ الأول لأعمال بارت، وديريدا، وتابعيهم. إن التعارض بين التأثير والتلقي ليتلخص إذن كما يلي:

«إن نظرية التأثير مزروعة في النص، وإن نظرية التلقي مزروعة في الأحكام التاريخية للقارئ» (١٦). وإذا كانت النظريتان تشتركان في توضيح سيرورة القراءة، فإنهما تختلفان بسبب المقام الذي تضيفانه على المعاني النصية. فواحدة ترى هنا الموضوعية، والتأثيرات المبنية مسبقاً، والمثولية، والموجود هنا من قبل. بينما ترى الأخرى أن نسبية المعنى نسبية بينها القارئ بوعي إلى حد ما، وترى أنه يفعل ذلك بالنسبة إلى الإسقاطات المنجزة. ويمكن للمرء أن يهذب هذا التمييز فبين بأن هاتين المقاربتين تتناسبان مع متصورات متعارضة عن دور القارئ.

٢٠٢- قارئ نموذجي وقارئ واقعي

بما أن القراءة تبدو في أعينهم تنفيذاً آلياً تاماً لبرنامج ما، فإن المشايعين للمقاربة الداخلية يتصورون القارئ بوصفه «دوراً»، وحجة مجردة غير تجريبية، تفترضها البنى النصية. وثمة خياران ممكنان في قلب هذا المتصور.

التأثيرات سيندها بوصفها انقلاباً يجهل نسبية تاريخ كل تحرك إنساني. ولذا، سيتفوق فقط معيار المعنى الذي لا ينضب. فهو يثبت في تعددية القراءات. وإن هذا التصور الذي يعطي الأولوية لنشاط القارئ وللشروط التاريخية، يمكن وصفه بالتصور الخارجي: فهو يدرس القراءة ضمن سياق الموقف بوصفها استقبالا فعلياً لا تتحدد في أي برنامج مهما كان مثالياً:

«يدرس التلقي عمل النص بالمعنى الدقيق للكلمة. وإنه ليعتمد اعتماداً كبيراً على الشهادات التي ترصد الآراء وردود الأفعال. ذلك لأنه ينظر إليها بوصفها عوامل جازمة» (١٥). لقد قام بالمقاربات الخارجية الأولى للقراءة ماركسيون من برلين. وكان ذلك في سنوات ١٩٣٠ (بريخت، بنجامان)، ويعبر عمل هؤلاء عن الهم الدائم في مواجهة النصوص القديمة مع الأضواء المتحركة للقراءة المعاصرة، ولقد اكتسبت، فيما بعد، التلقيات التأثيرية مكانة نظرية قوية مع جوس، الذي أسس في سنوات ١٩٧٠ «جماليات التلقي». ثم كان لها ذلك مع البحوث التي قدمها في علم الاجتماع روبرت إسكاربي، وجاك لينتار، وبيير بورديو. وأخيراً، هناك الأعمال التي قام بها ميشيل بيكار عن «القراءة بوصفها لعباً». ولقد نعم، من جهة أخرى، أن أطروحة التوليد غير

إعادة وضع الحركة في الإنشاء،
وفعل الكلام في اللغة، والمسحوق في
نسق الاضطهاد (١٨).

إن العقبة التي تتضمنها نظرية
القراء «المثاليين» المختلفين، تكمن في
أن هؤلاء لا يظهرون في النتيجة إلا
بوصفهم أبنية نقدية. وبما أنهم
هيئات تميل إلى الاختيار أكثر من
ميلها إلى التجريب، فلا شيء يحددهم
سوى «التماسك الداخلي» (النسق)
للخطاب الوصفي للأدب» (١٩). وإن
وضعهم ليس هو وضع الوظيفة
النصية الموضوعية كما يزعمون
إذن، ولكنه وضع الإسقاط الذي
يقيم الناقد بوساطته ميكانيكا
طريقته الخاصة في التلقي.

ولقد صير منذئذ إلى اقتراح
متصور آخر للقارئ، قام به بعض
المنظرين للتأثير: فهناك متصور
القارئ «الافتراضي» و «الضمني»
الذي يتحدد بوصفه «دورا لقارئ»
مسجل في بنية النص» (٢٠). وإنه
ليكون كما يقول إيزر:

«تحليل فكرة القارئ، الضمني إلى
بنية نصية لمثولية المتلقي. وإن
المقصود بهذا هو شكل يجب أن
يكون متحققا (...) فالقارئ
الضمني إنما هو مفهوم يضع
القارئ أمام النص وذلك في حدود
التأثيرات النصية والتي يصبح الفهم
إزاءها فعلا من الأفعال» (٢١).

فالنظر إليه بوصفه وظيفة نصية
تجعل المرء يرى القارئ الافتراضي

إن بعضهم يهتم بالقارئ
«المثالي»، أي بالحجة القادرة على
تصويب مجموع التأويلات التي
كان الناقد قد قدمها بوصفها
تأويلات برمجة النص. ويرى
أمبرتو إيكو، مثلا، أنه يوجد في داخل
كل نص «قارئ مثالي» أعده المؤلف:
«يجب على المؤلف، لكي ينظم
استراتيجيته النصية، أن يرجع إلى
سلسلة من الكفايات (...) التي
تضفي مضمونا على التعبيرات التي
يستخدمها. كما يجب عليه أن
يظطلع بأن المجموع الذي يتخذه
مرجعا لنفسه إنما هو المرجع ذاته
الذي يعود إليه قارئه. وأنه لهذا
السبب يعد قارئنا مثاليا قادرا أن
يتعاضد في مسألة التحيين النصي
بشكل كان المؤلف هو نفسه قد فكر
فيه، وإنه ليريد أيضا قادرا على
التصرف تأويليا كما تصرف هو
توليديا» (١٧).

وكما بين ديدية كوست، فإن المبدأ
نفسه يوجد، مع بعض الاختلافات
الطفيفة، في التعريفات التي يعطيها
أي محلل نفسي مثل أورلاندو عن
«الوظيفة الاستقبالية»، أو يعطيها
أي محلل بنيوي مثل جوناثان كولر
عن «القارئ الكفاء».

«إن قراء الاثنين معا قراء أكفاء.
وهم قادرون على تجاوز الظروف
المباشرة لحياتهم الفردية وتجاوز
انتسابهم الأعمى إلى «ما هو كائن»
في اللحظة (...) وذلك من أجل

بالقرب من القارئ الواقعي كما لو أنه أداة يدفع بها: فالقارئ يلغيه لأنه ينظر إليه بوصفه صورة، ورسمًا لقراءة ساذجة لا يمكن له أن يضطلع به (٢٤).

فصورة المروي له تعد، والحال كذلك، جزءًا من «شعرية الخديعة». ومع ذلك، لا تنظر كل نظريات القراءة إلى القارئ بوصفه ظاهرة ذاتية تمامًا: فالكثير منها يعترف بأن القارئ الضمني يخضع للحتميات الإيدولوجية لوسطه الاجتماعي التاريخي، كما يخضع لقوانين الوعي الباطن، وأن قراءته تنشأ في جزء كبير منها عن استيهام وعادات ليس هو سيدها. وكذلك فإنه القارئ الخارجي، بالنسبة إلى عدد من منظري التلقي ليظهر بصورة أقل بوصفه فردًا واقعيًا ومتعددًا من ظهوره بوصفه صورة مجردة لممارسة مهيمنة للقراءة:

«إن حدوده الوحيدة الممكنة ذات نظام إحصائي، ولكنه أصبح قابلاً للترقيم، فقد زودته مدرسة بورديو بوجه جانبي. ولقد توقف مباشرة عن أن يكون قارئًا لكي يصبح ظلًا للقراءة الاجتماعية» (٢٥). إن الفارق بين النظريات الداخلية والخارجية ربما لا يكون واضحًا إذن كما يمكن لمقاربة سطحية أن تجعلنا نعتقد. ولكن مسألة العلاقة بين النظريتين تستحق فحصًا موسعًا قبل أن يحسم فيها.

وكانه صورة مجازية للقراءة الواقعية، أو كأنه «إسقاط لعلاقة تتمثل في شخصية» (كوست): إنه إذن صورة اصطناعية تامة. ولهذا السبب، فإن ميشيل شارك يفضل الاهتمام بالقراءة وحدها:

«القراءة بالأحرى وليس القارئ» (...): إنها عملية معقدة سيتم فحصها. فالقارئ - كما يحدده (أو لا يستطيع تحديده) النص - يمثل دورًا، وإنه ليس سوى دور بينما القراءة فتمثل علاقة» (٢٢).

ولكن أن نتكلم عن القراءة أو عن القارئ فإن هذا قليل الأهمية:

فالجوهري هو أنه يوجد، بالنسبة إلى النظريات الداخلية، استقبال (و/أو دور للمتلقي) مسجل في النص. وإننا لنشاهد هنا محاولة تهدف إلى جعل القراءة موضوعية، وذلك بجعل متصور القراءة المبرجة «أداة فعالة من أدوات علم الأدب» (٢٣).

ولكي نتجنب أي سوء فهم، فلنحدد أن مختلف القراء المسجلين والذين جئنا على ذكرهم لا يتركون أنفسهم بأي شكل من الأشكال تختلط مع المروي له في العمل الأدبي. ذلك لأن المروي له ليس هيئة مجردة، ولكنه شخصية خيالية تبنيها بعض النصوص (السردية أو الأخرى) لكي تمثل المخاطب بالنسبة إلى الراوي. ولقد وضع فرانك سشويرويغن فرضية تقول إن المروي له يتحرك

HUMAINE. P 10.

11-PH. HAMON: "TEXTE LIT-
LERAIRE ET METHALAN
GAGE", POETIQUE. 31. P264.

W.ISER: L'ACTE DE LEC-
TURE. P5.

13-M.CHARLES: RETHO-
RIQUE DE LA LECTURE. PAR-
IS. SEUIL. 1977. P36.

14-T.TODOROU: "LA LEC-
TURE COMME COSTRUC-
TION", IN POETIQUE. 24. P418.

15-W.ISER: L'ACTE DE LEC-
TURE -P15.

16- المرجع السابق والصفحة.

U. ECO: LECTOR IN FA- ١٧
BULA P71.

D. COSTE: "TROIS CONCE- ١٨
PTIONS DU LECTEUR LITL-
RAIRE". POETIQUE 43. P362.

١٩- المرجع السابق ص ٢٥٦.

W.ISER: L'ACTE DE LEC- ٢٠
TURE. P72.

٢١- المرجع السابق والصفحة.

M.CHARLAS: RHETO- ٢٢
RIQUE DE LA LECTURE. P.9.

23-D.COSTE: "TROIS CON-
CEPTIONS DU LECTEUR ET
LEUR CONTRIBUTION A UNE
THEORIE DU TEXTE LITL-
RAIRE". P356.

24-FR. SCHUERE WEGER: RE-
FLEXION SUR LA NARATION, IN
POETIQUE, 70. P247-254.

25-D.COSTE: "TROIS CONCE-
PTIONS DU LECTEUR ET LEUR
CONTRIBUTION A UNE THEORIE
DU TEXTA LITLERAIRE". P 356.

المراجع:

M.RIFFATERRE: LAPRO-١
DUCTION DU TEXTE. ED,
SEUIL, PARIS. 1979.P9.

2- من أجل نقد موسع للمتصورات
الكلاسيكية للنصوصية، انظر:

RYTTEN: "SURLES NO-
TIONS DU TEXTA DU TEXTE
ET DE LECTURE DANS UNE
THEORIE DE LA RECEPTION"
IN REVU DES SCIENCES HU-
MAINE. 1980. 177.
P67-83.

3- W.I.SER: L'ACTE DE LEC-
TURE .THEORIE DEL'EFFET
ESTHETIQUE
LOEGE, MARDAGA (PHILOS-
OPHIE ET LANGUAGE), 1985.
P8.12.

4-U.ECO: LECTOR IN FABU-
LA. PARIS, ED, GRASSET.
1985.P65.

5-W.ISER: L'ACTE DE LEC-
TURE. P11.

6-H.R. JAUSS: POUR UNE
ESTHETIQUE DE LARECEP-
TION. PARIS, ED, GALI-
MARD.1978.P212.

7-W. ISER: L'ACTE DE LEC-
TURE. P8.
8- المرجع السابق ص ١٣.

M.RIFFATERRE: LA PRO-٩
DUCTION DU TEXTE. P98.

H.R.JAUSS: "AU SUJET-١٠
J'UNE NOVELLE DEFFENCE
DE LEXPER.. IENCE ESIIENCES

البحث في إشكالية الاتصال والتلقي في الفعل المسرحي على قاعدة العلاقة ما بين ثقافة المشاهد وابتكارات الفنان المسرحي

د. مشهور مصطفى (لبنان)

إذا انطلقنا من مقولة «العين
ثقافة» نرى إلى أي مدى يتحدد مفهوم
الاتصال والتلقي في الفعل المسرحي من خلال ثقافة
المتلقي. إلا أن هذه المقولة ليست بكافية، لأنه يجب
البحث عن عملية القطع في الاتصال ما بين المشاهد والفعل
المسرحي، عند مصدر الفعل، أي في المشهد المسرحي والممثل
والعملية المسرحية برمتها.
إنه البحث البدهي والتقليدي في الاتصال والتلقي الذي يضع
أمامنا كالعادة العناصر الضرورية وتفاصيل سير العلاقة من على
الخشبة نحو القاعة وبالعكس ومن تلك العناصر والتفاصيل لا بد
من ذكر:
أولاً: الفعل المسرحي المنظور أي المعروض على خشبة
المسرح
ثانياً: الرسالة التي يراد إيصالها ونسُميها بالمرسل.
ثالثاً: المشاهد الذي يستلم الرسالة
والمتلقي للفعل المسرحي ونسُميه
بـ«المتلقي».

نطرح السؤال للمعالجة: هل الفعل المسرحي المقدم أي الموضوع أو الشيء هو ذاته المرسل (الرسالة) أم أنه المرسل صاحب الفعل أو باعث الرسالة؟ أم أنه شيء ثالث؟

إن الشكل الذي يقدم من خلاله الفعل المسرحي (الفعل المسرحي) قد يكون حالة أو مقطع أو حركة أو عرض مسرحي كامل)، ونعني بذلك الهيكل الذي يأخذه ليتمظهر فيه، هو المعطى النهائي ونستطيع القول إنه الرسالة MESSAGE لكن قبل أن يكون المعطى هذا (الفعل المسرحي) رسالة موجهة، يكون فكرة لم تجد وعاءها بعد. وهل يجوز الفصل بين شكل الشيء والكيف الذي يصل به الشيء إلينا؟

إن الكيف هو الشكل. وإذا كان كذلك فيجب البحث في الأمور والعناصر الأولى بشكل أكثر عمقا، أي في كيفية وطريقة ولادة الكيف تلك، أو الشكل الذي ننسجه كأصحاب فعل مسرحي. أي بمعنى آخر علينا البحث من خلال أدوات علم السيمياء في جزئيات الفعل المسرحي الذي نركبه، إذ أن الخل قد يكون واقعا في مسار عملية التركيب للفعل المسرحي. والبحث لا يستوفى سوى بواسطة عملية تحليله إلى العناصر الأولية من أجل تعداد تلك العناصر وتحديد نوعيتها، بل من أجل القبض جيدا على قانون تجميع وتفاعل تلك العناصر التي تضافرت في ولادة الشكل النهائي لها، كفعل مسرحي مقدم أي كمعطى مسرحي نهائي على الخشبة.

إنها إذن عملية تحليلية نقوم بها بواسطة أدوات علمية يملكها علم

هذه التفاصيل تبقى عناوين كبيرة إذا لم نفصلها أكثر، أولا لأن إحد الإشكالات في هذا المجال يقع ما بين المرسل والفعل المسرحي كالتباس. وثانيا لأن الفعل المسرحي المقدم أمامنا على خشبة المسرح ليس مجانيا وإلا بطلت عملية البحث في الموضوع. فكل حركة أو حدث أو تركيب أو فعل كامل أو جزئي محسوب بدقة ويحاسب عليه، لأن لكل دلالة معنى، والدلالة غير المقصودة من قبل فاعل الفعل المسرحي سواء أكان ممثلا أم مخرجا.. هي دلالة ذاتها بالنسبة للمشاهد (المتلقي) وهنا يحصل التشويش بين ما نريد إيصاله وبين كيفية الإيصال. وعلم السيمياء يبحث في هذه الأمور فيحدد معنى الإشارات والدلالات والرموز المقوَّنة في أقدية الاتصال والمبتوثة باتجاه المقصود أي باتجاه المشاهد (المتلقي).

ونعرف تماما أن قطبي العلاقة يبقيان في هذه العملية: الفعل المسرحي بما هو رسالة أو معطى مقدم ومنظور. والمشاهد بما هو مستلم الرسالة ومتلقي الفعل. وعندما يتعطل الاتصال يبطل التلقي، أو تصل الرسالة مشوشة وقد لا تصل بتاتا. فأى من قطبي هذه العلاقة في الاتصال والتلقي يجب البحث فيه؟

المرسل أم المرسل إليه؟ الفعل المسرحي أم متلقي الفعل؟

١- في الفعل المسرحي المقدم والمنظور

كي نزيح الستار عن الالتباس الكامن في وضعية المرسل صاحب الفعل والمرسل أي الفعل الصادر عنه،

المسرحية، المؤثرات السمعية والبصرية...).

٣- في المتلقي للفعل المسرحي (المشاهد)

المتلقي للفعل المسرحي أو مستلم الرسالة هو المشاهد الذي يتفاعل واستيعابه للفعل أو للرسالة يحدد بالتالي رده وتفاعله معها:

(التأثر، الاستمتاع، الدهشة، القرف، الملل، الاستياء، الخ...) ولا يمكن بالتالي لأية رسالة أن تفهم أو تستلم وتتلقى بذات الطريقة مابين مشاهد وآخر. فالاختلاف أو التباين الموجود في الرأي والثقافة والحالة النفسية والاجتماعية، ومدى الاستعداد بين أفراد المشاهدين له أثره على التواصل في وقع الفعل أو الرسالة المسرحية المتأتية من على خشبة إلى القاعة، توحد مابين المشاهدين أو تفرق بالنسبة للفعل المسرحي. أما الحالة النفسية والظروف التي يحملها معه المشاهد من خارج فتؤثر لديه على عملية التلقي، وهذا ما يجعلنا نوفي هذا الأمر اهتماما بالغاً.

لكن في أحسن الأحوال يبقى أن الفعل المسرحي الجيد والرسالة غير المشوشة والاتصال السليم يحصل على معدل وسطي للجودة أو عدهما بين المتلقين.

وثقافة المشاهد متعلقة بامرئين: عادة الفرجة لديه وكثافتها ثم الخلفية الفكرية والاطلاعات التي يحملها.

فإننا قال مشاهد مثلاً هذه لقطة جميلة، أو هذا منظر جيد، وذلك تعبير جميل وذلك الصوت الحسن، وقال آخر العكس، فكيف نحل هذه الإشكالية؟

السيمياء، والسيمانطيق واللسانية. إن هذا العلم «السيمياء» قد حصر بحثه إلى الآن في تفسير الدلالات المشهدية على مستوى النص والتمثيل، وحتى هذا الأخير لم يصل البحث فيه بعد إلى نتيجة واضحة كل الوضوح.

إن تحليل الفعل المسرحي المقدم، إلى عناصره الأولية، عمل يقوم به المختصون ليروا إلى كيفية بناء ذلك الفعل، لكن هذا الأمر لا يهم المتلقي لا من قريب ولا من بعيد، إن ما يهم المتلقي هو درجة المتعة التي أوصلنا من خلالها أو في إطارها الفكرة المسرحية والرسالة المسرحية، وقد يهم المتعة فقط في غالب الأحيان.

٢- في المرسل أو الرسالة: في الفعل المسرحي المقدم إلى المشاهد أو المتلقي

تتحدد الرسالة (المرسل) مابين قطبي العلاقة (الفعل المسرحي والمشاهد) من خلال الاتصال أو به. وقنوات الاتصال هي على تعددها كل. أي أنها تشكل قناة اتصال واحدة أساسية. وهذا يعود بديها «إلى طبيعة الفن المسرحي كفن مركب من عناصر متعددة وفنون مختلفة تجتمع فيه وتتألف من خلال رؤية المخرج، في شكل واحد موحد، يصبح هو ذاته بالتالي قناة الاتصال الأساسية والوحيدة.

إلا أن أي خلل في تركيب تلك العناصر يصيب تلك القناة بالعطب وهنا تصل الرسالة مشوشة أولاً تصل. والخلل هذا قد يتأتى من كل العناصر الأساسية على الخشبة (الممثل، النص...) والعناصر الثانوية المساعدة (الأدوات

الإشكالية هنا ليست في الفعل المسرحي المقدم، هذا إذا لم نرد التحدث عليه، بل في المشاهد إذا كان هناك إجماع على المتعة وجودة الفعل وصحته وجماليته.
ولنفصل أكثر:

الفعل المسرحي بما هو لغة (نص) وحركة ممثل وأداء وطريقة تعبير مصحوبة بكل العناصر المسرحية والمشهدية الأخرى، قد يختلف من جو اجتماعي - ثقافي إلى جو اجتماعي - ثقافي آخر، ويختلف من بيئة إلى أخرى، وهذا الاختلاف متعلق بأمرين:

١- طبيعة المجتمع والثقافة

٢- عدم عالمية وشمولية الفعل المسرحي:

أي طبيعة الفعل المسرحي الخاصة (ذات الخصوصية) التي لم تطل في التعبير ولم تستحوذ على قناة اتصال مثلي يستطيع من خلالها المشاهدون المختلفون في بيئاتهم، تلقي المعنى والوصول إلى الاستمتاع. والسؤال المطروح: كيف يصل الفعل المسرحي إلى الظهور والتعبير عن ذاته من خلال لغة مسرحية (ليس بمعنى النص الكتابي) تتجاوز المحلية والخصوصية الضيقة؟ والمجال لا يتسع هنا للبحث مطولا في هذه الناحية، إذ يلزم لذلك مجال آخر وبحث مطول.

أما متعة المشاهد (المتلقي) فمتعلقة أولا وأخيرا بثقافته، أي بقدرته على الاستيعاب، وأيضا متعلقة بهموه الخاصة والعامة.

إن متعة المشاهد (الفرجة) لا تكون إلا من خلال درجة استيعابه السمعية - البصرية ولا لذة في فرجة دون أن يعني

الفعل المسرحي المقدم للمشاهد شيئا، سواء كان ذلك على مستوى الإدراك أو الإحساس. وهنا تغدو الحواس أيضا أوليات غير جامدة وغير مفكرة إنها تغدو أوليات قد تخطت وظائفها الحيوانية المادية البحتة إذ أن ما تنقله متعلق بثقافة المشاهد، وتصبح العين ثقافة كما الأذن، والثقافة استيعاب والاستيعاب متعة.

أما الغرابة في الفعل المسرحي التي تولد الدهشة لدى المشاهد فهي أيضا ذات معنى، والدهشة لا تعني عدم الاستيعاب لأنها أساس التفاعل والاستعداد للإبداع والتلقي وللتلقي الإبداعي.

والدهشة بما هي عليه من هذا الأمر، لذة ومتعة لا تقل عن لذات ومتع المشاهد الأخرى.

٣- الفعل المسرحي المبتكر وثقافة المتلقي

كل فعل مسرحي يعتبر عاديا جدا إذا لم يولد ويحرك انفعالات، وهو ليس فعلا مسرحيا أولا؟ ثم أنه ليس فعلا مسرحيا مبتكرا ثانيا. والابتكار في الفعل المسرحي المعروض يكون لجهة كيف تقدم ذلك الفعل ولجهة الوسائل المستعملة للتعبير عن فكرة المرسل، أي عن فكرة ذلك الفعل وهدفه لكن هذا الأمر يولد إشكالا لدى المشاهد الذي ليس لديه أساسا استعداد مسبق للتلقي، أي أنه ليس مؤهلا لإعادة تفسير وتركيب عناصر ذلك الفعل.

لكن طريقة التعبير والوسائل المعتمدة في الفعل المسرحي للتعبير عنه

الموجهة والفعل المسرحي المقدم عنينا بذلك أن الرسالة هي في حد ذاتها الفعل، كونها الشكل الذي تصل فيه إلى المتلقي متلبسة شكل الفعل المسرحي كمعطى نهائي مقدم على خشبة المسرح للمشاهد.

الفكرة، فكرة الفعل تأخذ وعاءها الذي هو الشكل الذي تقدم فيه ومن خلاله تلك الفكرة وذلك الوعاء أو الشكل هو الرسالة التي تصل إلى المتلقي. وكل تشويش حاصل في الرسالة إذا ما استثنينا العوامل الخارجية والداخلية المفاجئة في التقنيات والممثلين، يعود إلى شكل الفعل المسرحي أو إلى المتلقي أو إلى كليهما معا.

١- قطع الاتصال من خلال وبسبب الفعل المسرحي:

سوف نسولي هنا اهتماما للفعل المسرحي المقدم من خلال ابتكارات الممثل أو المخرج والابتكار هنا هو كيفية اختراع وسائل وأدوات جديدة في التعبير عن الفعل. إن طريقة الاستعمال لأدوات مسرحية جديدة أو غير مسرحية في التعبير عن الفعل المسرحي، أو يكون الفعل المسرحي مقدم بواسطتها، هي بيت القصيد أو حجر الزاوية. وكل ابتكار في هذا المجال، إما أن يسهل عملية التلقي أو أن يزيدها تعقيدا.

إزاء هذا الابتكار يقف المشاهد متقبلا أو رافضا، مندهشا أو غير مندهش، ففكرة الموت مثلا معروفة على مر العصور، لكن كيف نقدم لهذا الموت أو كيف نقدمه كحالة تعبير عن الوضع البشري، هو ما يتعلق بالابتكار في الفعل

قد تكون غير كافية، أو أن طريقة توليف العناصر المشتركة في إعطاء شكل ذلك الفعل المسرحي في التعبير النهائي الخالص غير مشغولة وغير مقننة إذ إن نفس فكرة الفعل المسرحي قد نجد لها طريقة أخرى في توليف العناصر التي تؤلفها، وبذلك نتلاقى إشكالية عدم الوصول للرسالة إلى المتلقي وبخاصة المشاهد غير المؤهل لاستيعاب الطريقة الأولى.

إذ يجب عدم الوقوع في التعقيد حيث ينبغي التبسيط. وإذا ابتغيينا التبسيط فيجب عدم الوقوع في السطحية والابتذال وهدف المرسل أو رجل المسرح يبقى في جعل الفعل المسرحي المقدم يصل إلى العدد الأكبر من المشاهدين (المتلقين) ولا يقاس نجاح العمل المسرحي أو الفعل المسرحي بمدى إقبال المشاهدين عليه، بل يقاس بمدى الاستعداد لرفع المشاهد العادي إليه وفي جعله يتقدم في طريقة مقاربة الفعل المسرحي «بالمشاهدة».

وهنا نصل إلى ولوج مسألة القطع في التواصل في الفعل المسرحي ما بين المشاهد والخشبة.

٥- قطع الاتصال بين المرسل والمتلقي

إن قطع الاتصال ما بين المرسل والمرسل إليه (المتلقي) ليس محصورا إذن بالفعل المسرحي المقدم فقط ولا بالمتلقي فقط، وقد يكون لدى أحد هذين القطبين أو لدهما معا. وأما الرسالة التي تصل أولا فهي على علاقة بهما أيضا.

وعندما تحدثنا على تلازم الرسالة

ومشهدية لا تفي بالغرض، يسقط الفعل المسرحي العام ويحدث أيضا عدم تواصل.

وغربة المشاهد عن الحدث (ليس بالمعنى البرشتي) وعن الفكرة يجب الإشارة إليها أيضا: فخصوصية الحدث الذي يقدم في بيئة غير بيئته يكون فعلا سلبيا بالنسبة للمشاهد لأنه كان عليه أن يأخذ بعين الاعتبار مسألة الابتكار في تقديمه التي تطال العام من خلال غوصها في الخاص.

ماذا تعني حرب مقدمة على المسرح بالنسبة لمجتمع ما لم ير أو يشهد الحرب قط؟ انها تعني فقط لديه القرف والخوف إلا في حال استحسن الغرابة والجديد كفكرة فولدت لديه الدهشة المطلوبة.

ماذا يعني تقديم مسرحية كلاسيكية من القرن السابع عشر لمشاهدين (متلقين) في مجتمع يغوص في همومه اليومية. خاصة إذا كانت المسرحية غير مؤلفة باتجاه رؤية الحاضر فيها لإعطاء بعد نقدي للمسألة؟

ب- قطع الاتصال من خلال وبسبب المتلقي:

أشرنا باقتضاب إلى الوضع النفسي والوضع المجتمعي للمتلقي أما التركيز على الثقافة لديه فيعني تأثير عادة الفرجة والاحتكاك والاطلاع في الاتصال بالفعل المسرحي وبالعملية المسرحية بكليتها. ولو ضربنا مثلا على عملية التعليم العادية أي التدريس فسوف نرى علاقة مثثلة الأبعاد بين المدرس والتلميذ (المتلقي) والمادة

المسرحي بواسطة طريقة استعمال الأدوات والوضع المسرحي المتميز.

فهل الابتكار الفني في الفعل المسرحي يسبب قطعاً في عملية الاتصال ما بينه وبين المتلقي؟

يكون الجواب بالإيجاب في حال كان الابتكار غريباً على ثقافة المشاهد وعلى استعداده للتلقي، وليس غريباً بمعنى الدهشة التي يولدها لديه - أو في حال أظهر تعقيداً في الشكل المقدم بما يسبب تشويشاً في الرسالة المسرحية - الفنية (MESSAGE) أما تخطي هاتين الآفتين: (الغرابة التي لا تسبب الدهشة والتعقيد في الشكل المقدم) فيكون في محاولة الفعل المسرحي المبتكر بوسائله التعبيرية عنه، الوصول إلى لغة عالمية ومعقدة في التعبير، في نفس الوقت الذي يبسط فيه المعنى في التلقي (الرسالة) دون اضطرابه للوقوف في فخ الاستسهال لإرضاء المتلقي على حساب الابتكار الفني المطلوب.

وماذا نقول عن الفعل المسرحي وبماذا نعرفه؟

إنه مشمول بحركة الممثل ونصّه والسينوغرافيا والفضاء المسرحي والهندسة أو العمارة المسرحية والمشهدية ككل، وليس محصوراً بحركة الممثل فقط.

فاستعمال مكان مسرحي بشكل عام وفضاء مسرحي بشكل خاص لا يلائم الفكرة المسرحية المنشودة يسيء إلى تلك الفكرة ويكون سبباً في حدوث التشويش في الرسالة المسرحية وفي قطع الاتصال ما بين العرض والمتلقي - إن تقديم مسرحية عن القرون الوسطى في فضاء غير مناسب أو في عمارة مسرحية

التعليمية.

مع الإشارة إلى الفارق ما بين عملية التعليم التي هي وضعية بطبيعتها، والعملية المسرحية التي هي حرة وتلقائية بطبيعتها: المشاهد يختار بملء إرادته العرض المسرحي ويترك بملء إرادته العرض المسرحي ويخرج.

إنه يفض النظر عن نوع الفكرة المسرحية المقدمة أو المعروضة من خلال الفعل المسرحي وبه فإن ابتكار وسائل أو وسائط في التعبير هي التي تقدم هذا الفعل وتظهره بصورة مختلفة تماما.

إن محاولات الاتصال هدفها التلقي لدى المشاهد، وكانت ولا تزال متعددة الأنواع والاتجاهات إن لناحية الفضاء المسرحي والسينوغرافيا والنزول إلى القاعة واختراق صفوف المشاهدين، أو لناحية شكل الخشبة، أو لناحية طريقة أداء الممثل الحركية والصوتية، أو لناحية الملابس والأزياء والأدوات المستعملة التي تحمل رموزا وإرشادات.

ونشير أخيرا إلى أن الاتصال والتلقي يبقين في عملية كـ وفـر وأخذ ورد ويجب أن يواكبا تطور المجتمعات ودرجة ثقافتها، وأيضا التبدل الاجتماعي، فوسائط الاتصال مسرحية أو فعل مسرحي في القرون الوسطى (مسرح الأسرار) لا تقدم وتستعمل ذاتها الآن في عصرنا وبذات الطريقة إلا إذا توخينا الدراسة التاريخية البحتة والأكاديمية.

إن مقتل مفهوم الاتصال والتلقي هو في تكلس وجمود طرق التعبير عن الأفكار الأساسية التي نبحت لها عن جواب دائم بحسب الاحتياجات البشرية على مر العصور.

والقطع في إيصال المعلومات من المدرس إلى الطالب متعلقة بأحد أطراف هذه العملية أو بأكثر من طرف.

أما أن تكون المادة التعليمية (الكتاب) مشوشة ومغلوطه وغير واضحة أو كافية أولا تغني وضع الطالب بشيء وإما أنه يكون المدرس (المعلم) غير مبتكر لوسائل إيضاح ولطريقة تستطيع المعلومات أن تصل من خلالها، وإما أخيرا وضع الطالب الذكائي أو النفسي ضعيف ومعطّل.

وعلى سبيل التشبيه فالمادة التعليمية تشبه الموضوع المقدم أو الفكرة في الفعل المسرحي والمدرس يشبه المرسل (الممثل المخرج أو الكاتب) والطالب يشبه المشاهد (المتلقي) ولو افترضنا الطالب مصاب بالنعاس أولا يجب أستاذة، أو يكره المادة التعليمية أو يكره المدرس بشكل عام، ولو افترضنا أنه يعاني من مشاكل في المنزل والعمل، تكون نسبة التلقي لديه ضعيفة، وقد تكون معدومة. هنا يكون الاتصال مقطوعا بسبب المتلقي. لكن ألا يقع نصيب من المسؤولية في الموضوع على عاتق المدرس وعلى عاتق الموضوع المقدم؟ بالطبع، نعم.

ج - إعادة الحرارة إلى خط الاتصال ما بين المتلقي والفعل المسرحي:

إن ما يترتب على المدرس في ابتكار وسائل أو وسائط جديدة لإلهاب حماس الطالب للدرس وتنشيطه وتحسين قدرته على الاستيعاب، هو ما يترتب فعلا على مقدم الفعل المسرحي

الترجمة...

بين النقل والإبداع والتلقي

د. ناول عبد الهادي (المغرب)

كلمة (ترجمة) من الكلمات المعروفة الشائعة المدلول: فهناك الترجمة بمعناها المجازي، حينما نقول، مثلاً «ترجمة الشاعر» ونعني بها التعبير عن الأحاسيس، وهناك ترجمة الرموز، والإشارات التي أفرد لها «جورج شتاينز» بحثاً موسعاً في مؤلفه "AFTER BABEL"، وهناك «ترجمة الأديب/ الشاعر» والمقصود بها التعريف بحياته.

من تفاوت في صعوبة ترجمتها؟ تلاحظون أنني أركز على خاصتي (الصعوبة) و (السهولة)، دون أن أطرح خاصية (الجودة)، إذ لا مقام للحديث عن جودة الترجمة، بعد الانتهاء منها، إلا انطلاقاً من التعرف على البرنامج العملي الذي من خلاله ترجم هذا المترجم.

وقبل أن نعرض لهذا البرنامج العملي الذي يجعل من الترجمة أساساً في دراسة النص الأدبي المترجم، سنقف عند بعض وظائف الترجمة.

١ - الترجمة كأساس في التواصل:

في خلال لقاء أدبي عقده مع الباحثة «أوديت بيوتي» / ODETTE PE-TIT حول (مشاكل الترجمة) نشر بمجلة «دراسات شرقية» (٣)، سألتها عن هذه الأهمية التي باتت الأوساط الأدبية وغير الأدبية تعلقها على حقل الترجمة، باعتبار هذا الحقل مستوى آخر من مستويات التواصل، أجابت الباحثة: «إننا نستطيع التواصل من خلال عدة مستويات: تواصل داخل نفس اللغة، وهذا هو أسهل مادام هناك معنى يذهب من الواحد إلى الآخر وهذا المعنى مشترك بين اثنين. حقل التواصل، إذن، في هذا المستوى أوسع وأرحب.

وكلما تباعدت مستويات التفكير والحظ من الثقافة والمعارف واللغة من الأشخاص، كلما تضاعفت الاختلافات، نقص حظ التواصل المثمر بينهم. وفي أحيان أخرى، نخس أننا في حاجة ماسة إلى مستوى آخر من التواصل، التواصل من لغة إلى لغة أخرى.

في هذه الحالة يقف المترجم عند نقطة الارتكاز بين اللغتين، المترجم هنا هو

أما (الترجمة) التي نقصد في هذا العرض فحظيت بتعريفات عدة يدور معظمها حول نفس المحور: «الترجمة تعبير بلغة ما عن أفكار صدرت بلغة أخرى.» (٢)، أي أنها عملية نقل المعاني والأفكار من لغة (لغة الانطلاق) / LANGUE DE DEPART إلى لغة ثانية (لغة الوصول) / (PART) LANGUE DE ARRIVEE ولكن هل يعني ذلك أن (الترجمة) / TRA-DUCTION بالمفهوم الذي سنعرض له، نقل لغوي فحسب؟ هل من الممكن أن نسمي نقل الكلمات والتعابير التي تحمل تلك المعاني والأفكار» من لغة إلى أخرى ترجمة؟ الحق أننا بعيدون كل البعد عن هذا المفهوم الميكانيكي لوظيفة الترجمة فذلك النوع من النقل يجد فضاءه العملي الرحب في باب وضع المصطلحات وإعداد المعاجم، ولالعلاقة له بالترجمة الأدبية التي هي عندنا «تعبير» و «كتابة» و «إبداع» و «دراسة» قبل أن تكون مجرد نقل للعبارة.

يبقى لنا الآن أن نتساءل: هل الترجمة ممكنة؟ سؤال قديم يبدو أن الجدل حوله مازال يثار في أكثر من محفل وبالرغم من أن الترجمة امر واقع ملموس، مارسه الإنسان منذ أقدم العصور، فإن الذي يهم في هذا المقام هو: هل جميع الأفكار والتعابير والفردات قابلة للترجمة بشكل مقبول في جميع الأحوال وفي جميع الظروف؟ هل ترجمة الشعر العربي القديم، مثلاً أسير من ترجمة الشعر الحديث والمعاصر؟ وبالمقابل، هل ترجمة النثر أسهل من ترجمة القصيدة، حين يكون النص رواية أو مسرحية أو مقامة، وحتى حين يتعلق الأمر بهذه الأنواع النثرية، هل

صلة الوصل بين المبدع في اللغة الأم والمتلقي في لغة الوصول...»(٤).

٢ - الترجمة كأساس في المعرفة:

ترى الباحثة «أوديت بوتى» التي مارست أنواعا متعددة من الترجمة (٥)، إن الترجمة واحدة في مفهومها ووظيفتها، وإن اختلفت مضامينها والعقول التي نتعامل معها. كان ذلك موقفها حين سألتها عن إمكانية تعددية في الترجمة حين يتعلق الأمر بمترجم يعمل مرة في ترجمة الشعر، ومرة في ترجمة الحديث النبوي، ومرة في ترجمة فصل من فصول كتب السيرة والأخبار ... تقول الباحثة: «لاأظن أن تعدد الميادين واختلافها، ينتج عنه تعدد واختلافات في ذات الترجمة وروحها. إننا نتحدث عن تعدد مجالات الترجمة، ولا يعني ذلك بالضرورة تعددا في وظيفة الترجمة وروحها. الشخص الذي يقدم على عمل الترجمة عليه أن يحيط، بالإضافة الى اللغة، بالعقل الذي سيقم فيه ترجمته: فحين يتعلق الأمر، مثلا بترجمة في أمور العقيدة، كعلوم القرآن وأصول الفقه، على المترجم أن يكون من أهل هذا الاختصاص في هذا المجال. وحين عملت، شخصيا، في القرآن(٦)، كنت أجهد نفسي سنوات طويلة للتخصص في مجال علوم العقيدة، وكل ذلك قصد تحصيل ترجمة مناسبة تكون قريبة أشد ما يكون الاقتراب من الأصل الذي أترجمه. وحين عملت في ترجمة بعض علوم اللسان والدلالة، عكفت على دراسة كثير من مشاكل اللسانيات والسميائيات، بالرغم من أنني متخصصة، قبالا في هذا المجال. وحين عملت في ترجمة النص الشعري

العربي القديم منه والحديث، انشغلت بالاهتمام بهذا المجال، فتواصلت قراءاتي لكل ما هو قديم بغية فهم روح هذا النص الذي سأعبر عنه بلغة أخرى لها نحوها وصرفها ووسائلها الخاصة في تفتيق جماليات الصورة.»(٧).

٣ - الترجمة كأساس وفي:

عند البعض الترجمة «مغالطة» كبرى، لا مجال معها للحديث عن الوفاء للنص الأصلي المترجم. لكن الباحثة «أوديت بوتى» تحتفظ برأي مخالف لهذا الزعم. قالت حين سألتها عن درجة «الوفاء / في عمل من أعمال الترجمة، خاصة ترجمة الشعر:

«قرأتم، ربما كتاب "LES BELLES INFIDÈLES". هذا يعني أن ترجمة ما قد تكون جميلة BELLE في لغة الوصول، لأنها نقلت الى ثقافة هذه اللغة واستعملت استراتيجيتها البلاغية والصرفية والنحوية. بعبارة أخرى: يمكننا الحصول، انطلاقا من هذا الفهم، على شعر جميل مرصوف في أبيات رنانة في العروض الفرنسي القديم. ستكون القصيدة في غاية الجمال لكنها لن تستطيع أبدا نقل بعض خصوصيات التعبير العربي، خاصة ما يسمى جزئيات الصورة البلاغية من تقديم وتأخير، وفصل ووصل، وذكر وحذف، وغيرها من وسائل الإبلاغ الشعري عند الشاعر العربي القديم خاصة. في هذه الحالة، يمكننا الحديث عن قصيدة جمالية باللغة الفرنسية، لكنها لا تخلص في أي جزء من أجزائها لروح التعبير العربي الذي يحمل خطابا دلاليا قبل أن يكون زخرفة من وسائل الإبداع، ولكن حين تصدق نية المترجم ويجهد نفسه

قصد تحصيل هذا الوفاء، فمهما تباعدت الهوة، يكون هناك وفاء. الوفاء هو وفاء القراءة والاختيار والعمل أولاً» (٨)

٤ - الترجمة والمتلقي:

من ضمن القضايا التي طرحتها مع الباحثة «أوديت بوتى» في خلال اللقاء الأدبي الذي سلفت الإشارة إليه سألتها إن كانت، وهي مقبلة على ترجمة ما، تضع نصب عينها متلقيا من نوع خاص. تقول الباحثة: «أظن أننا بإزاء قضيتين مختلفتين كل الاختلاف:

المتلقي العادي والمتلقي الباحث المتخصص حين نعمل على ترجمة الأدب العربي القديم، أقصد الأعمال الإبداعية، فالمتلقي / القارئ العربي لنفس هذه الأعمال المترجمة يكون في نفس المستوى مع المتلقي / القارئ الفرنسي، هذا من ناحية اللغة واستراتيجيات العمل الإبداعي. فإذا كان المتلقي العربي ناقص المعارف من جهة وظائف العلاقات النصوية واشتغال الصور البلاغية وكيفية عمل الأشكال والبني الصرفية، إذا كان المتلقي العربي لا يعرف، جيد المعرفة، كل هذه الضروريات المتعلقة بالإبداع الذي نعمل على ترجمته، فإن حاله وهو أمام الترجمة الفرنسية، تكون هي نفس حال المتلقي الفرنسي. هذا بالنسبة للقارئ العادي. أما إذا أنزلنا الترجمة منزلة القارئ الباحث المتخصص، فالأمر يختلف. المتلقي الباحث يكون، في هذه الحال، مدفوعا إلى تعميق معارفه حين يقف على خصوصيات التعبير العربي الذي نقل — عبر الترجمة — إلى خصوصيات التعبير الفرنسي، عليه أن

يكون عارفا بالداعي الذي دعا إلى استعمال هذه المفردة بدل تلك، أو هذه الهيئة الصرفية مكان هيئة أخرى، وهل هذه اللفظة من الشائع المستعمل أو من الغريب المغفور.

كل هذه الأمور وغيرها لازمة المعرفة بالنسبة للمتلقي الباحث الذي يقبل على قراءة الترجمة. ليست هناك صورة مسيقة عن طبقة معينة من المتلقين، هناك برنامج يعقده المترجم لترجمته، وبحسب بلاغة هذا البرنامج، يتخذ المتلقي موقعه. «(٩).

٥ - الترجمة كأساس في الدراسة الأدبية:

ذلك هو بيت القصيد من هذا العرض حول الترجمة، حين نقضي الترجمة إلى دراسة الإبداع في نفس لغة الوصول التي انتقل إليها النص. هذا الأساس الذي تقدمه الترجمة لعقل الدراسة الأدبية ما نلمسه في كتاب الباحثين: «أوديت بوتى» و «واناد فوازين» LA POESIE ARABE CLAS-SIQUE: ELUDES TEX-TUELLES وحتى يكون القارئ على بينة من برنامج هذه الترجمة الشعرية التي أفضت مباشرة عند الباحثين إلى دراسة نص القصائد التي قامت بترجمتها أعرض، فيما يلي، لمستويات برنامج عملهما في الترجمة. على أن أبسط في نهاية هذا العرض مثالا من عملهما، ولكن دراستهما لشعر أبي الطيب المتنبي.

صاحبتا الكتاب:

أما الاستاذة «أوديت بوتى» / ODETTE PETIT «فتشغل منصب

وجل أعمالها أقامتها مع شقيقتها «أوديت بوتى» وعلى رأس هذه الأعمال يأتي كتابها «الشعر العربي القديم: دراسة نصية» الذي نعمل على تقديمه نموذجاً للترجمة الشعرية في هذا العرض.

يقع الكتاب (LA POESIE ARABE CLASSIQUE: ETUDES TEXTUELLES)

(الشعر العربي القديم: دراسة نصية) في ثمان وثلاثين ومائتي صفحة، بتقديم للاستاذ ANDRE MIQUEL / أندري ميكال من الكوليج دوفرانس، ونشر دار (PUBLISUD) بباريس. أما من حيث أقسامه، فيجمع الكتاب بين دفتيه ترجمة لثلاث عشرة قصيدة من عيون الشعر العربي القديم، مذيلة بدراسات وفق آخر ما تعرفه الساحة الأدبية من أدوات القراءة والتحليل. ولتقريب القارئ من اختيارات صاحبتى الكتاب، أعرض - فيما يلي - للقصائد التي حظيت بمشروع هذه الترجمة - الدراسة:

أولاً: ذو الرمة (٧٧هـ / ٦٩٦م - ١١٧هـ / ٧٣٥) وترجمت له الباحثتان باثيته الشهيرة:

مابال عينك الماء منها ينسكب
كانه من كلى مغريه سرب؟

ثانياً: مجنون ليل (القرن الثانى / القرن الثامن)

ونقلت له الباحثتان ثلاث قصائد:

١ - داليتة التي مطلعها:

خليلى مرأبى على الأبرق الفرد

وعهدى بليلى حبذا ذاك من عهد

٢ - رائيته التي مطلعها:

استاذ الأدب العربي والترجمة بقسم السربون / جامعة باريس (٣) وشغلت، قبل ذلك، ولدة عدة سنوات، منصب المساعدة الأولى للاستاذ JACQUES BERGUE / جاك بيرك، وبعده

الاستاذ ANDRE MIQUEL "أندري ميكال بالكوليج دو فرانس. وعلاقة الاستاذة «أوديت بوتى» بعمل الترجمة وبالعالم العربي الاسلامي عامة علاقة ولادة ونشأة، فقد ولدت الباحثة بمصر، ومازالت تشتغل لحساب الادب والفكر العربيين من خلال علاقتها العلمية التي تربطها بالعديد من الدول العربية كمصر وسوريا والعراق والبحرين والمملكة العربية السعودية، وخاصة دول شمال أفريقيا كالمغرب والجزائر وتونس، حيث تشرف الباحثة على تأطير طلبة وطالبات هذه المنطقة من ربوع الوطن العربي. وككل الباحثين الغربيين المستعربين، لم تدخر الباحثة جهداً في التعريف باللغة العربية والادب والفكر العربيين بعمامة من خلال كثير من اللقاءات التي حضرتها في كثير من دول أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية أينما لاقت مؤلفاتها إقبالاً كبيراً... هذه الأعمال في الترجمة جعلت قسم السربون / باريس ٣ يمنح الباحثة شرف الاشراف على قسم الترجمة في الجامعة.

أما الاستاذة «واندا فوزاين» WANDA VOISIN فمخصصة في الأدب القديم، تشغل حالياً منصب استاذة محاضرة بكلية الآداب العصرية بجامعة «نيس» NICE، حيث تشتغل بتدريس علوم اللسان والدلالة. والاستاذة «واندا فوزاين» مجازة في الايطالية وحاصلة على دبلوم في اللغة والأدب العربيين من جامعة القاهرة.

أنيري مكان البدر إن أفل البدر
وقومي بمقام الشمس ما استأخر الفجر

٣ - بائيته التي مطلعها:

ألا لا أرى وادي المياه يثيب
ولا النفس عن وادي المياه تطيب

ثالثا: أبو تمام الطائي
(١٨٠/٧٩٦/٢٤٣/٨٥٨)، وترجمت
له الباحثان ثلاث قصائد:

١ - بائيته التي مطلعها:

ديمة سمحة القياد سكوب
مستغيث بها الثرى المكروب

٢ - بائيته في مدح الخليفة المعتصم
وفتح «عمورية»:

السيف أصدق إنباء من الكتب
في حده الحد بين الجد واللعب

٣ - رائيته في رثاء محمد بن حميد
الطوسي:

كذا فليجل الخطب وليقدح الأمر
فليس لعين لم يفض ماؤها عذر

رابعا: أبو الطيب المتنبي:

(٩١٥/٣٠٣ — ٩٥٥/٣٥٤)،
وترجمت له الباحثان ثلاثا من روائعه:

١ - عتابه لسيف الدولة الحمداني:

واحر قلباه ممن قلبه شبم
ومن بجسمي وحالي عنده سقم

٢ - بائيته التي يمم بها شطر
(القسطاط) بمصر حيث (كافور
الاششيدي) بعد الجفوة التي حصلت
بينه وبين ممدوحه سيف الدولة، (أمير

حلب):

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا
وحسب المنيا أن يكن أمانيا

٣ - داليته التي هجا بها كافورا:

عيد بأية حال عدت يا عيد
بما مضى أم بامر فيك تجديد

خامسا: أبو العلاء المعري
(٣٦٣٩٧٩ - ٤٤٩/١٠٥٨)، ونقلت له
الباحثان لاميته الشهيرة:

ألا في سبيل المجدما أنا فاعل
عفاف واقدام وحزم نائل

سادسا: ابن زيدون (٣٩٤/١٠٠٣ -
٤٦٣/١٠٧١)، وترجمت له الباحثان
قصيدة وموشحا:

١ - فأما القصيدة فنونية في
صاحبه (ولادة):

أضحى التثنائي بديلا من تدانينا
وناب عن طيب لقيانا تجافينا

٢ - وأما الموشح، فقله في (قرطبة)
أقرطبة الغراء هل فيك مطمع؟
وهل كبد حرى لبنيك تنقع؟

٦ - برنامج الترجمة:

أما أسلوب الترجمة الذي نهجته
الباحثان في مؤلفهما فمبني على أربع
مراحل رئيسية:

أولا: الاختيار، ويعني عند المترجم
الأساس الصحيح للترجمة والدراسة في
الوقت نفسه. قال «أرسطو» ونقل الخبر
«ابن عبد ربه القرطبي» في عقده الفريد:
(قد عرفناك بحسن اختيارك، إذ دل على
اللبيب حسن اختياره». ١٠ وتقول
أوديت بوتى: أن تحسن اختيارك، معنى

المعاني في الإبداع المنشور، لتقديمها في صورة المظلوم، فذلك يخفيها عن العيون الناقدة المتخصصة، (١٢) وإذا كان «المترجم» مبدعاً ثانياً للنص الذي ستقوم عليه الترجمة، حق عليه نفس ما حق على هذا الشاعر المحدث الذي يوصيه ابن طباطبا بالبحث عن المعاني في غياب النثر، فكثيراً ما يناجي النص الشعري نصاً نثرياً وإذا كانت وظيفة الترجمة الأدبية تتعدى مفهوم التواصل بين الثقافات، وهذا مفهوم ضيق لوظيفة الترجمة إذا كانت الترجمة الأدبية تتعدى هذا المفهوم إلى ضرورة الفهم والبحث والدراسة والخروج بالجديد فإن من أوجب الواجبات إحاطة المستقبل على الترجمة بأكثر النصوص الغائبة في النص المترجم، فإن ذلك لما يسلم العمل من الخطل ويسمو به إلى أعلى درجات الجودة والحسن.

٢ - تتبع حياة صاحب النص بصفة إجمالية مع التركيز على الفترة التي صاحبت إنشاء هذا النص. في هذا الإطار تهيئ الباحثان جرداً موسعاً لحياة الشاعر يكون عبارة عن إضاءات خارجية تعمل - في الخفاء - كوحيدات أساسية مساعدة على تفكيك مكونات النص البنائية. هنا بالذات ينعدم مفهوم أحادية القراءة الذي يتعصب فيه الدارس لمقاربة بعينها، ضارباً صفحاً عن المناهج والدراسات التي بمقدوره الاستفادة منها، إذ ليست الغاية إثبات نجاعة منهج بعينه بقدر ما يكون الأدب هو محاولة فهم النص فهماً سليماً حتى يكون نقله، على أساس ذلك، نقلاً سليماً يسلم - بدوره - إلى دراسة سليمة.

٣ - قراءة بعض من شعر الشاعر الذي سترجم له النص. هذه القراءة في

ذلك حكم ضمني بالجودة على النص الذي اخترت والذي ستبنى على أساس جودته جودة ترجمتك.» (١١) ومن هنا لم يكن اختيار الدارسين لكل من: ذي الرمة، والمجنون، وأبي تمام، وأبي الطيب المتنبي، وأبي العلاء المعري، وابن زيدون، من باب المصادفة بقدر ما كان اختياراً واعياً بنوع معين من الجمال الذي بالامكان نقله إلى لغة أخرى وهي اللغة الفرنسية. إن أول ما تبني عليه ترجمة سليمة للإبداع الشعري، اختيار سليم للإبداعات التي ستقام عليها الترجمة. ليس معنى هذا أن الجيد وحده هو القابل الصالح للترجمة، ولكن الوعي باختيار الجيد أسلم من عدم الوعي في الاختيار.

ثانياً: التهيؤ والتزود لنقل النص من لغة - الانطلاق / LANGUE DE DE- PART إلى لغة الوصول LANGUE D ARRIVEE وضمن هذه المرحلة يتم الاستعداد - مسبقاً - لعملية الترجمة - الدرس التي ستكون من متعلقات المشروع العام لدراسة النص الشعري في صورته المترجمة. وتعد هذه المرحلة من أهم مراحل ترجمة النص الأدبي (الشعري) ولا أساس لترجمة سليمة دون استفادتها من ثلاث وقفات:

١ - قراءة كل ما من شأنه أن يتعلق بظروف نظم هذا النص الشعري، بما في ذلك العودة إلى النصوص الإبداعية الغائبة فيه والتي من شأن النص - المحور أن يجاورها بشكل من الأشكال: قد تكون النصوص المرجعية شعراً، وقد تكون من النثر.

ونحن هنا لا نبتعد من كلمة لـ «ابن طباطبا العلوي» في كتبه (عيار الشعر) يوصي فيها الشاعر المحدث بالغوص عن

(لسان العرب) لابن منظور، (وتاج العروس) للزبيدي، والقاموس المحيط للفيروزبادي، وغيرها.

– كتاب الفروق اللغوية (التعريفات) للجرجاني (١٤) و (الفروق اللغوية) لأبي هلال العسكري.

فأما معاجم اللغة العربية القديمة، فتفيد المترجم في تحديد مدلول اللفظة العربية. فالعيب كل العيب أن ينطلق المترجم في ترجمته للمفردة العربية من المعاجم المزدوجة اللغة واقفا عند هذا الحد، بدعوى أن المفردة ميسورة الفهم ولا حاجة إلى توثيق دلالتها في المعجم العربي القديم. مثل هذا الاحساس خادع وفاسد في مجال الترجمة، بل إنه كثيرا ما يوصل إلى عكس مرامي الشاعر، ولنضرب مثالا لذلك: أن مفردة مثل فعل «جلس» وكذلك فعل «قعد» تدوان سهلة المدلول وبالتالي الترجمة، فالأمر بخلاف ذلك تماما، ستقول في ترجمة فعل «جلس»: (sassoire) وكذلك في ترجمة فعل (قعد) ولو أنك كلفت نفسك النظر في كتب الفروق اللغوية – كما فعلت الباحثتان – لتبين لك الاختلاف ولوقفت على بطلان (نظرية المرادف) التي جنحت بك إلى الخطأ. فعند أبي هلال العسكري في الفروق اللغوية فعل قعد يعني اتخاذ صفة الجلوس بعد أن يكون الإنسان مستلقيا على ظهره، ويعني فعل جلس اتخاذ نفس الصفة بعد أن يكون الإنسان واقفا، فالقعود – كوضع – تسبقه صفة الاضطجاع، والجلوس – كوضع مختلف في تحقيقه – يأتي بعد صفة الوقوف مباشرة، وليس الإنسان كالحيوان والهيئات في مثل هذه الصفات.

ديوان الشاعر تتراوح بين القلة والكثرة – من الناحية الكمية – بحسب بروز الرؤية ووضوحها واستكمال أدوات الفهم الأولية الخفية: «إن ترجمة قصيدة من الشعر – تقول الأستاذة (أوديت بوتي) – تعني أولا وقبل كل شيء مصاحبة مبدعها رداً من الزمن، تعني ملازمته في حياته وظروفه وخواطر شعره. إنك لاتستطيع تحصيل ترجمة واحدة تكون في لغتها وروحها ومقاصدها وتشبيهاته واستعاراتها أقرب أشد ما يكون الاقتراب من لغة الشاعر ومقاصده وتشبيهاته واستعاراته الا من خلال برنامج محدد، واضح المعالم مسبقا، تصاحب فيه الشاعر، تستشعر معاناته، تبكي آلامه، تهلّل لآماله، إنك تصبح صورة معاصرة له، حينذاك تستحق لك ترجمة قصيدته». (١٣) إن ترجمة الابداع الشعري تعني قبل كل اعتبار الحلول محل صاحب النص في الزمان والمكان والاحساسات، الأمر هنا يتعلق بكتابة ثانية للنص، والأمر هذا في غاية الخطورة، وليست هنالك ترجمة سليمة، كإبداع ثان للنص الشعري، إلا من خلال مثل هذه المصاحبة والملازمة والمعاناة، ولو تكون أنية فقط!

ثالثا: الشروع في ترجمة النص الشعري. ولهذه المرحلة الحاسمة من حياة الكتابة الثانية (الترجمة) للنص الشعري متعلقاتها كما ظهرت لنا من خلال عمل الباحثين:

١ – فهم البنية اللغوية للنص العربي اعتمادا على نوعين متكاملين من المعاجم: – معاجم اللغة العربية القديمة مثل:

إن العودة الى معاجم اللغة العربية القديمة وكتب الفروق اللغوية أساس صحيح وسليم في تحصيل المدلول السليم للمفردة العربية والذي من شأنه أن ينتج ترجمة صحيحة وسليمة في لغة الوصول.

٢ - فهم بنية النص اللغوية بالعودة الى المعاجم الحديثة المزدوجة اللغة قصد تحصيل مدلول أكثر سلامة وصحة للمفردة العربية المراد ترجمتها. ومن بين هذه المعاجم نذكر أصلحها للاعتماد «المنهل» لجبور عبد التور، وسهيل ادريس «والسبيل» ل دانيال ريغ في هذه المرحلة يعود المترجم الى المعجم الحديث المزدوج اللغة «عربي - فرنسي» و«فرنسي - عربي» وفق جعبته. ليس فقط مدلول المفردة، ولكن جملة المدلولات والاستعمالات.

ولن يقف المترجم - إلا بوضع المفردة في سياقها، وتلك مرحلة سيأتي ذكرها.

على هذه الطريقة اشتغلت صاحبتنا كتاب «الشعر العربي القديم» : دراسة نصية ولا غرو في ذلك إذا كلفتهما هذه (الترجمة - الدراسة) أكثر من خمس سنوات من العمل والمقارنة والتصحيح. وأنت ستجد فيما أعرضه عليك من أمثلة من هذه الترجمة توضيحا عمليا لجميع هذه الخطوات بل ستقف على مشروعية مثل هذا البرنامج حين تكون الترجمة أدبية متعلقة بالشعر.

٣ - فهم بنية النص اللغوية، دائما وهذه المرة بالعودة الى السياق في هذه المرحلة تكون جميع المفردات قد وجدت مدلولاتها العربية انطلاقا من معاجم اللغة القديمة وكتب الفروق اللغوية كما

أمكن الوقوف على (مشروع) ترجمة لكل مفردة (صعبة) ١٥ بالاعتماد على المعاجم الحديثة والمزدوجة اللغة. لم يبق، إذن سوى تأصيل هذه المدلولات، أي منها يتفق مع السياق الواردة فيه المفردة، لقد أكد غير ما مرة، أبو يعقوب السكاكي، صاحب (مفتاح العلوم) على ضرورة مراعاة مقتضى الحال وإخراج الكلام بحسب ما يقتضي الحال ذكره. وإذا أمنا أن المترجم «مبدع» للنص الشعري المترجم في مرحلة ثانية، إذ سينتج لنا خطابا شعريا في لغة - الأصول بالاعتماد على مكونات الخطاب الأول وروحه وظروف صاحبه إذا كان الوضع على هذه الصفة والحال وجب على المقبل على الترجمة أن يتحرر في اختيار ترجماته وإخراج مدلولات المفردات بحسب ما يقتضي سياق القصيدة للترجمة اليه. إن فهم بنية النص اللغوية بالاعتماد على ما يقتضي السياق ذكره، لمن الأسس السليمة الواعية التي تساعد على تحصيل ترجمة (جميلة) وقرينة من النص - المنطلق.

٤ - فهم بنية النص الدلالية اعتمادا على الفهم الذي تحصل عند المترجم انطلاقا من المراحل السالفة الذكر، التي تعلقت أساسا بمحاولة فهم البنية اللغوية. كل مفردة من مفردات اللغة تحصل ما يسمى بالدلالة الأولى وهي المعنى اللغوي المعجمي وتحصل دلالات (١٦) أخرى متعددة وهي ما ينعته جمهور السيميائيين (١٧) باسم «دلالة المعنى» والامام عبد القاهر الجرجاني ميز في دلائل الاعجاز (١٨) وأسرار البلاغة بين نوعين من المعاني: المعاني الأولى والمعاني الثانية. فاما

بوتى): «من السهل جدا تحصيل ترجمة «جميلة» من اللغة العربية كلفة - منطلق الى اللغة الفرنسية كلفة وصول، ومن السهل جدا كذلك إيجاد اتفاقات إيقاعية وجرسية بين الأبيات في نصها العربي والاسطر في النص الفرنسي، ولكن هل أفاد جمال المفردات الفرنسية وتراتب الايقاعات والأجراس شيئا في الوفاء لروح الشاعر وخلجات نفسه التي من وحيها ومعاناتها صنعت أبياته؟ طبعاً لا ... لا يمكن تحصيل ذلك بنسبة المطلق ولكن من الممكن الاقتراب من هذا المطمح النفيس لو أننا أجرينا الاستعارات على هياتها، والكنائيات على أحوالها، لو أننا أعدنا نفس فرص التكرار والمقابلة والتقسيم والطباق والجناس الموجودة داخل النص الشعري ... لا أظن أن ترجمة سطحية لغوية تفيد النص الشعري العربي المترجم بقدر ما تشوه أصله وتفسد نقله، وعند القارئ فهمه، لكنني أؤمن أنه لو أعيد إبداع النص الشعري عند المترجم بنفس طريقة صاحبه الأولى، وبالقدر الأوفر من التقديم والتأخير والفصل والوصل والحذف والذكر والتعريف والتذكير والتكرار والطباق والجناس والتقسيم والمقابلة والتشبيه والاستعارة، لأمكن ترجمة «روح النص» ونقلها الى البنية الفرنسية اعتماداً على ما تمدنا به لغة الوصول هذه - الفرنسية - ويسمح به نحوها وصرفها وجورها ووجوها البلاغية. سيقى هذا النقل نسبياً، علينا أن نجهد أنفسنا لبلوغه، ولأجل ذلك، نسبياً، وعلينا أن نمارس الترجمة كإبداع وليس كضرورة وظيفتها المثاقفة» (١٩).

المعاني الأولى فهي التي نحصلها انطلاقاً من دلالة المفردة داخل المعجم بعيدة عن السياق النصي، وأما المعاني الثانية فهي التي نحصلها بالاعتماد على دلالة المفردة في المعجم، أولاً مضافاً الى ذلك دلالتها داخل السياق النصي بالنظر الى الابنية الصرفية والعلاقات النحوية والاجراءات البلاغية بما في ذلك التشبيه والاستعارة والكناية، وقد نزيد في بعض الأحيان حسب اللزوم - بنيات بعض الجمل الدلالية لكثرتها في الاستعمال وجريانها بين العامة والخاصة من الشعراء أصبحت أشكالا متعارفاً على دلالتها ووظيفتها يؤول إليها الشاعر ويدخلها في شعره ولا يمكن تحصيل دلالات هذه الأشكال الا عند العارف الخبير بهذه البنيات التعبيرية، مثال ذلك ما ذكره عبد القاهر الجرجاني، «هي نؤوم الضحى». فلكثرة جريان هذا الشكل التعبيري بين الشعراء والناس على حد سواء أصبح من باب المتواضع عليه عندهم أن دلالتهم القصدية ليست هي: نوم هذه السيدة زمن الضحى ولكن المقصود أنها غنية لها من يخدمها، وكذلك الشأن في «كثرة رماد القدر» دلالة على الجود وفي «طويل النجاد» دلالة على طول القامة عند الرجل، وفي «الكلب» دلالة على الوفاء وغيرها كثير في استعمال العرب البلاغية.

حين يصل المترجم الى هذا المستوى من التحصيل تكون الدلالات قد استوفت عنده شرائطها، والأدوات وظائفها، ولم يبق سوى «نفخ الروح» داخل هذه الترجمة وقد بلغت لغة الوصول. تقول الأستاذة (أوديت

حين تقصر مصادرها ومراجعنا على ما هو مخطوط في لغتنا ولا ننتبه الى مثل هذه الدراسات التي أساسها الترجمة وفيها من الفوائد ما لا يعد ولا يحصى.

لقد وقفت بنفسى غير ما مرة، عاجزا أمام فهم بيت أو أكثر من بيت شعرنا العربي وجاءت الفرصة لقراءة ترجمته بالفرنسية وجددني أستسيغ الأبيات بفهم، يجاوز في بعض الأحيان فهم الترجمة نفسها. ليس معنى ذلك أن معارفي في اللغة الفرنسية أوسع من معارفي في اللغة العربية إذ العكس هو السليم. ولكن - وذكرت العرب ذلك في أمثالها - «يوجد في النهر ما لا يوجد في البحر». إن قراءة كتاب «المقدمة» للعلامة عبد الرحمن بن خلدون في لغته الأصل - العربية - لمن الأمور التي لا تجعلك تظفر - مثلي - بالفهم الا بعد المكابدة والمشقة. ولو أنك طالعت ترجمته (٢١) التي حملت عنوان: (LES PROLEGOMENES D'IBN KHALDUN) GWHPFIH سلان / DE SLANE لوجدت فهمك في الثانية أسهل تحصيلا وأوسع فائدة منه في الأولى، وهذه ميزة الترجمة السليمة التي لا تقف عند حدود النقل بغية المأقفة.

إن الدراسة الأدبية التي تأتي ذيلًا للترجمة في كتاب الباحثين - وفي كل ترجمة تجسد هذا المفهوم - لفرصة يوثق فيها المترجم ترجمته، يضيف إليها يوسعها يعمم الفائدة من خلال فهمه لنصوصها، والفائدة كما ستشمل الأدب والنقد اللذين ستنقل إليهما هذه النصوص، ستنسحب، أيضا على الأدب والنقد الذي تنتمي إليه هذه القصائد بحكم لغتها - المنطلق.

رابعا: إخراج الترجمة في صورتها النهائية المكتملة، وفي هذا المستوى عملت الباحثتان - أوديت بوتى وواندا فوازين شقيقتها - على إثبات النص العربي بصروقه العربية (٢٠) وإلى جانبه النص الفرنسي (الترجمة) إن إثبات المادة المترجمة في لغتها الأصل الى جانب الترجمة - وتأتى في الترتيب بعد النص الشعري العربي - لمن الاجراءات العملية التي تمنح القارئ الاجتهاد بنفسه، حين يكتشف - تبعا لاتساع معارفه - أن هذه المفردة أو تلك الصورة البلاغية لم تنقل النقل المناسب، أضف الى ذلك أن ترجمة الشعر - الشعر العربي القديم في عموديته، تستدعي من المترجم من باب خطية العمل وتنظيم صورته - التمييز بين الأبيات، بل وفي بعض الأحيان نجد الأستاذة «أوديت بوتى» تميز حتى بين الأشطر، فتقابل كل شطر من البيت العربي بسطر يحمل ترجمته في اللغة الفرنسية، وتحقiquا للتنظيم والتراتب تضع الباحثتان رقما لكل بيت في الترجمة يماثل غيره في النص العربي.

خامسا: الدراسة الأدبية للنصوص الشعرية المترجمة. فإذا صحت الترجمة بالمفهوم الذي بسطنا أساسا من أسس الفهم السليم، ليس فقط بالنسبة للقارئ الفرنسي ولكني حتى للقارئ الباحث العربي، فإن الدراسة الأدبية التي تقوم بها الباحثتان تأتي عبارة عن حقل يتوسع فيه القائم بالترجمة ويبسط فيه بالشرح والتحليل ما استعصى على الترجمة الفرنسية إظهاره إننا نخطئ في حق أنفسنا وفي حق الدراسات التي نتولى القيام بها

- ١١ - مجلة «دراسات شرقية» ص. ٢٩
- ١٢ - أنظر «عيار الشعر» باب البحث عن المعاني.
- ١٣ - مجلة «دراسات شرقية» ص. ٣٠
- ١٤ - المقصود هو «محمد بن محمد الجرجاني».
- ١٥ - المقصود بالمفردة «الصعبة» مادخل في باب «المشارك» أو الاشتراك وهي المتعددة الدلالات.
- ١٦ - هي الدلالات الثانية أو المعاني الثانية عند عبد القاهر الجرجاني.
- ١٧ - ومنهم «غريماس» و «جوليا كريستيفا».
- ١٨ - في باب أجزاء النظم من «دلائل الاعجاز».
- ١٩ - مجلة «دراسات شرقية» ص. ٣٠ - ٣١
- ٢٠ - نقصد بذلك أن النص يثبت بأصله العربي وبأحرفه العربية في أصل الكتاب، وكذلك فعلت الباحثتان في كتابهما الذي سنعرض له بعد قليل.
- بل إن الباحثة (أوديت بوتى) نجحت إلى حد كبير في إقناع كثير من أساتذة قسم السريون/باريس، ٣ على السماح لطلبتهم بإثبات مدوناتهم - داخل رسائلهم - بالحرف العربي.
- ٢١ - خرجت هذه الترجمة بباريس لصاحبها LES SLANE تحت عنوان PROLEGOMENES DE NE KHALNDUN في ثلاثة أجزاء انطلاقاً من سنة ١٩٢٩م.

STEINER (AFTER BABEL - ١
OXFORD - CD OXFORD UNIVEN-
RITY PRESS, 1975, PP. 10-84.

- ٢ - مجلة «دراسات شرقية» س. ٣٠/١ ربيع ١٩٨٨م، ص. ٥٩.
- ٣ - نشرت هذا الحديث الأدبي في المجلة المذكورة في ربيع ١٩٨٨م، بعنوان: DE-RATRADUCTION NITTERAIRE
- ص ٨٢ - ٢٣ بالفرنسية.
- ٤ - مجلة «دراسات شرقية»، ص. ٢٨ - ٢٩.

٥ - عملت الباحثة على ترجمة العديد من المؤلفات الإبداعية القديمة منها والحديثة نذكر منها على وجه الخصوص قلوب على الأسلاك لعبد السلام العجيلي، ونوافذ البروج المضادة للشاعر أحمد سليمان والوجه الآخر لفؤاد التركي، والاعجاز والايجاز لأبي منصور الثعالبي بالإضافة إلى جزء مهم من شعر أبي فراس الحمداني والمنتبسي وأبي تمام وأبي العلاء المعري وابن زيدون والمجنون صاحب ليلي.

٦ - يتعلق الأمر برسالتها لنيل درجة الدكتوراة في الآداب تحت عنوان: PRES-ENCE DE DESLAM DANS LA LANGUEW ARABE.

- ٧ - مجلة «دراسات شرقية» ص. ٢٩
- ٨ - مجلة «دراسات شرقية» ص. ٣٠
- ٩ - مجلة «دراسات شرقية» ص. ٣٠ - ٣١
- ١٠ - ابن عبد ربه: العقد الفريد،

النص

ومستويات التلقي

عبدالكريم المقداد

لا زالت تزداد الهوة بين النص الأدبي الحديث وذائقة التلقي المبنية أساساً على موروث السلف. ولا زالت حدة الشكوى، من صعوبة وغموض وانفلات النص الحديث، وعدم القدرة على مسابرة، في ازدياد لدى الشريحة الأكبر من القراء. والملاحظ أنه كلما أوغل النص الحديث في التطور، ضعفت وشائج التلقي عن تذوقه، وانتبذته بالتالي إلى معزول من زوايا لا يألها إلا القليلون. بمعنى.. أنه كلما ازدادت وتيرة التطور قدماً، استفحلت وتيرة التراجع وتجذرت أكثر.. !!

فكيف التقى هذان النقيضان في معادلة واحدة؟

يعتبر خرقاً للأعراف الأدبية السائدة، وخروجاً عن الذاكرة التراثية المستهلكة. فقد قطع الأدب الحديث شوطاً طويلاً عن طريق اعتماده تفجير طاقات النص، كالطاقة الإيحائية، والطاقة البلاغية والطاقة الدلالية، والطاقة النحوية.. الخ. في سعي دائم، ومتواصل، لافتراح جماليات جديدة، وأفاق أرحب للابنية التعبيرية الفنية. فالتركيز والتكثيف، وتعلق التركيب الاستعاري، والابتعاد عن النغمة والانعتاق من سلطة المقام اللغوي.. هي من المظاهر البينة في النص الحديث. ولكن يبقى (الانزياح) من أهم هذه المظاهر، وأكثرها تشويشاً ومشاكسة لموضوعة الذائقة التقليدية.

والانزياح، في أبسط مستوياته، هو الانتقال باللغة من مستواها المنطقي، التقريبي، النظامي، إلى مستوى الاختلاف، والالتباس، وغير المباشرة. أي.. التحول عن لغة الثبات، والنظام، والوضوح، إلى لغة التغيير، والالتباس، والانظام.

ولو دققنا جيداً، لوجدنا أن هذا الانتقال أو التحول هو بالذات ما يجعل من الخطاب العادي خطاباً أدبياً، بغض النظر عن نسب تكثيف وتركيز هذا التحول. فالأدب في أساساته، لغة انحرافية (انزياحية) جمالية، ترمي إلى ما وراء المادي والملموس. وهذا لا يعني أن الأدب العربي التراثي قد شذ عن هذه القاعدة، بل كان هناك ما أسمته العرب بـ (العدول). والعدول هذا، كما أطّره الأدب سابقاً، يمكن اعتباره، حالياً، كدرجة أولية من درجات الانزياح. ذلك أن (العدول) كان مقتصرًا على المجاز الواعي المنظم، وضمن حدود ضيقة جداً.

الملموس على صعيد التلقي أن الذائقة الأدبية لازالت تحتكم إلى الذاكرة الجمعية، الاعتيادية، المتبلورة منذ زمن بعيد. حيث أغراض الشعر المعروفة، ومقاسات (الخليل)، والتقفية، والأساليب البلاغية الموروثة، والمرامي النغمية للخطاب، ومحدودية أفاق الدوال في ربطها إلى مدلولات ناجزة لا تحيد عنها، والقوالب اللغوية التقليدية الجاهزة.. الخ. وبطبيعة الحال نحن لا ننكر هذه الذائقة. ولا ننسى مدى الثراء الذي أسبغته الطاقة التحفيزية لهذه الذائقة على الأدب عموماً. خصوصاً أنها اشتملت، ولا زالت، على الغالبية العظمى من شرائح المجتمعات العربية. بيد أننا نستهنج الوقوف عن تحديد وتاطر هذه الذائقة، وعدم السعي إلى تفعيلها، وتوسيع أفاقها، بغية استكناه الجماليات الجديدة، وتذوق الأبنية الفنية، والانزياحات اللغوية والبلاغية في النصوص الأدبية الحديثة.

فالمناهج المدرسية لازالت منقطعة إلى تدريس الكلاسيكيات، دون الالتفات إلى التطورات المستحدثة في النصوص الأدبية الجديدة. إضافة إلى ندرة المطالعة في غير المناهج المدرسية، وإحجام الأسرة عن تحفيز أبنائها للخوض في عالم الكتب. ناهيك عن انقطاع القنوات الإعلامية - المرئية والمسموعة - عن مقاربة التغييرات الأدبية الطارئة، أو محاولة فهمها وتعميم استكناها.

وعلى أية حال، نقاط كهذه تحتاج إلى مقال مستقل لسنا بصدد الآن، فليس هنأ هنا إلا مقاربة مسألة عدم تساوق تطور النص الأدبي مع ذائقة المتلقي. ذلك أن ما طرأ على النص الأدبي

خلال الأحاسيس الجمالية، والأجواء
المبثوثة داخله، لا من خلال الموضوع
والأفكار القائمة في النص، كما عودتنا
النصوص التراثية. وإلا .. كيف لنا
التواصل مع الشاعر (محمد عمران)،
على سبيل المثال، وهو يعبر عن حاله أزاء
عيني محبوبته قائلا:

«أدور في مدار برتقالة زرقاء
في تفاحة، دخت
دخلت كهنوت الماء
أود أن أرى تحولي
أود أن أسافر في مطر الزمان
أود أن يسقط عني اللون
أن ألتف بالبهار
أن أهاجر
في قبة الزمان...»

وكمثلقن، فقد عودتنا النصوص
الكلاسيكية، أيضا، على التسلسل
الخطي لأجزاء النص، وترتيبها ترتيبا
منطقيا من البداية إلى النهاية. إضافة إلى
ترتيب أجزاء الموضوع تباعا، على شاكلة
السبب والنتيجة. وهذا مغاير تماما لما
نحن واجدون في النصوص الحديثة. فلو
اكتفينا بذائقتنا التقليدية أمام النص
الحديث، لوجدناه مشتمت الأوصال،
مناكفا للمنطق، محموما بحدوس
وتجريدات عالية، ولا يطرح غير حلقات
غير مكتملة، مكتظة بالأسئلة والنداءات
الضرورية لإتمامه. وهو مبني بشكل
مكثف ومركز بحيث تشغل أبنيته
السطحية على أعماق غاصة بالتأويلات.
على أن ذلك كله مؤسس على رؤية
فنية عميقة، واتساق فني حريف،
ومقدرة متمرسية في التآلف بين
المتناقضات، مبنية على خبرة في تعاطي
الكثير من التقنيات مثل التوازي،
والتبادل، والتكرار، والحذف .. الخ.

في حين اخترع الأدب الحديث
انزياحات جمالية جديدة، موسعا آفاق
(العدولات) الموروثة، منفلتا بها من أطر
الوعي، والنظام، والثبات. فلم يعد يحفل
بالبنية الإيقاعية، الظاهرة في المستوى
السطحي للنص، بل استغنى عنها مكونا
تحفيزا دلاليا داخليا جديدا. فبعدها
سيطرت البنية الإيقاعية ردحا طويلا
من الزمن، اعتورها التوالي والتكرار
والملل، ففقدت بعدها الجمالي، وصارت
تقديرية متكلفة تثقل على النص.

وكذا الأمر مع الكثير من الصور
المجازية المتوارثة، بعدما كررت واجترت
آلاف المرات، حتى استهلكته وخرجت
عن نطاق المجاز، إلى حدود المباشرة،
ملتزمة معان تقديرية ثابتة. فالفتاة
(غزال)، والعيون (حوراء) وعيون
(مها)، والشعر (ليل)، والخذ (ورد)،
والقوي (أسد) و.. الخ.

أما ضيق المسافة التي كانت قائمة
بين الدال والمدلول، فقد اتسعت
وتباعدت، وأوغلت في اللاعتيادي.
واللامنطقي، والتجريد. فالدال الواحد
الذي كان - قديما - يشير ويتناسب مع
مدلول واحد، صار - الآن - يحيل إلى
عدد غير ثابت من المدلولات. وصار
المدلول يحيل إلى غير محدد من الدوال.
مع الانتباه الى ملاحظة غاية في الأهمية،
ألا وهي أن الدال في الأدب الحديث
تجاوز الإحالة إلى مدلول مادي
محسوس، إلى الصورة الهلامية
النفسية، غير الحسية، للمدلول.

وبذا.. تخطى الخطاب الأدبي الاتكاء
على المعاني النفسية للمفردات - كما
أطرتها المعاجم - إلى إشارات وفضاءات
حدسية مبتكرة، غير ذات مرجعية
معجمية. فصار التواصل مع النص من

وعليه.. فنحن لو أردنا معالجة مثل هذه النصوص على الطريقة المعتادة في الشرح، والتفسير، والبحث عن الموضوع والمعاني و.. الخ فلسنا بواجدين غير العجز عن استكناه جماليات النص، والعودة دون هضم شيفراته الفنية. والا كيف لنا استكناه قول (مظفر النواب):

«كما أرنب

يخرج من ذاكرة امرأة

ويشتري وردة»

أو قول الشاعر السوري (رياض

الصالح الحسين):

«انظروا إليه..

إنه يخرج من خراب دورته الدموية»

لاشك، أن من الممكن للمتمكن من

اللغة أن يفك معانيها، ويفهم أبنيتها

وتراكيبها. لكن.. ليس بالمتيسر له

استكناه أبنيتها الجمالية، وما تحيل إليه

من طاقات حدسية وإيحائية، إن هو لم

يحز تجربة كيفية تذوق الظواهر الفنية،

وكيفية فك شيفراتها الجمالية. إذ.. من

الممكن له التواصل مع المعاني

والتراكيب، والكثير — أيضا — من

المجازات الشعرية المستهلكة، لكن كيف

له التواصل مع الانزياحات الحديثة

وهو مقيم لا يزال على القديم؟ وكيف

لتجربته الجمالية، المقصورة على القديم،

أن ترجم — على سبيل المثال — إناء

الموز في قول محمود درويش:

«عشرون عاماً

لم تلده أمه.. إلا دقائق في إناء الموز

وانسحبت

يريد هوية

فيصاّب بالبركان».

الواقع أن النص الحديث قد جاوز

مفهوم كون اللغة أداة ليست إلا، فاحتقى بها، وتآلف معها بشكل مكثف من كشف الكثير المخبوء من مفاتها وطاقتها المواردة. فكان له استنبات معان ودلالات جديدة لمفردات وتراكيب مستهلكة، رافضا بذلك الانصياع لاستكناه المحدودات الدلالية لمفردات اللغة، التي كرسست على مدى أكثر من ألف عام. وذلك لم ينحصر ضمن نطاق الشعر فقط، بل تعداه إلى بقية الأجناس الأدبية. وقد أفضت بذلك شهادات عديدة لأدباء مرموقين. فعلى سبيل المثال، يقول القاص والروائي أدوار الخراط:

«لا أخفي عليكم أن ثمة نزعات

تعصف بي نحو

نوع من التدمير والنسف للقوالب

اللغوية القديمة والجديدة على السواء..

تدفعني حوافز غامضة وغلبة نحو

نوع من التفجير للأبنية التي تقلص

تحتها الفكر والحس، محاولا أن أجد

بين انقراض هذه الركائز الجوهر

الثمين الحي. أتوق إلى نوع من الانهمار

اللغوي الجامع الذي لا يحده حاجز..

ليس الأمر مجرد تفتيت وانفلات بقدر

ما هو فتح لأبواب موحدة تضرب

وراءها سيول عارمة تريد أن تتدفق،

وأريد لها أن تتدفق وفقا لقانونها

الخاص وحريتها الخاصة»..

وفي ذات الاتجاه يقول الروائي

المعروف إلياس خوري: «تجربتنا

الأساسية هي تجربة الصراع مع اللغة،

تجربة كيف ندخل المحكي، كيف ندخل

طريقتنا في الكلام الآن إلى لغة تعيش منذ

أكثر من ألف سنة، وتتغير ببطء، لغة

مقدسة مرتبطة بمجموعة من العناصر

أهمها أنها مرتبطة بذكرياتنا الوهمية عن حضارتنا التي اندثرت، بأحلامنا الوهمية عن بعث الماضي».

على أن النص الحديث لم يكتف بهذا فحسب، بل أخذ يلتف على النحويات الوصفية المؤطرة للتراكيب اللغوية. فبتنا نرى انزياحات وأصحة عن النحوية التقليدية، حيث الجمل غير متولدة عن المقولات النحوية الوصفية المعروفة، وحيث اللعب على قابلية التقديم والتأخير في التراكيب، وحيث الصفة منزاحة عن موصوفها، وحيث يمتلئ الاسناد بالتناقض، وحيث الحذف والتكثيف و.. الخ. وهنا يلعب المبدعون على فكرة (الانتقال) أو (الاختيار)، كما أطررتها الأسلوبيات الحديثة، حيث تجيز بعض القواعد النحوية الآخر بفروعها نادرة الاستعمال.

وأبعد من ذلك، نجد قلة من المبدعين تمادت في شأن النحويات التقليدية، فانبتت عن قواعدها الوصفية، وعن فروعها وجوازاتها أيضاً. وذلك فلنا أن خصوصية بعض مفاصل النص، الخاصة، لا تقبل بغير ذلك.. أو.. محاولة للإنغماس في التجربة أكثر، وتكثيف الحدوس أكثر، وصدمة وتحفيز القارئ - بهذه الانزياحات - ضمن انسياب تركيبتي فني مكثف، بغض النظر عن رفضنا لهذا التمادي وما يجر من تعمية، وصعوبة في التأويل، وقطع شبه كلي لحبال التواصل. كان يقول أدونيس في (مفرد بصيغة الجمع): «لم أكن.. لست إلا رذاذاً يشتهي كنت البطيء وسبقني ثيابي».

وعلى أي حال، تبقى مقاربتنا هذه

مجرد إطلالة عجل على ما استحدثت في النص الأدبي من تطورات فنية، ولغوية، ودلالية، ابتعدت به عن الذائقة الاعتيادية، القائمة على النماذج التراثية المكررة، ولا أزعمني أنني قدمت، هنا، كل المستحدثات في النص الأدبي، ولا كل الصعوبات الواقعة في وجه ذائقة التلقي. وحسبي أن أكون قدمت بعض الأجوبة، وأثرت بعضاً آخر من الأسئلة.

على ألا يفهم مما تقدم أنني أسيد النصوص الحديثة بإطلاق، إنما.. أقبس الفني الجميل المقدّر، دون الكثير الباهت والمتكاثر منها. ذلك أن من الحديث ما اشتط كثيراً في الانغلاق والغربة، لمجرد الغربة ليس إلا. ومنه ما ركز، مبالغاً، على جانب فني ما، متناسياً الجوانب الضرورية الأخرى. ومنه ما اخترع رسوماً وأسهما، داخلها في تضاعيف الجمل الشعرية. ومنه ما ركز على المفردات المعجمية المنسية، كان يقول الشاعر حسن طلب في قصيدته (زبرجدة الخازبان) في محاولة - أراها لم تسعفه - لتطوير النص الشعري:

«مالم سيصح.. صح

ومالم يكن سيجوز.. جاز

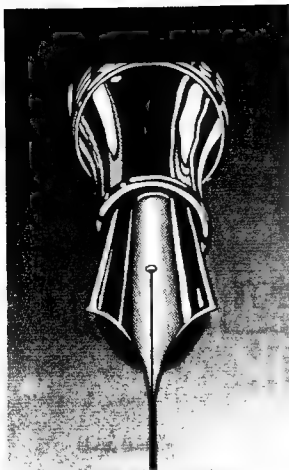
يبس السحاب.. تبخر القاموس

فكيف إذن سيحيا الانقليس؟

وكيف يقلت من إसार المرميس

الخازبان؟»

إذن.. هناك الكثير الجاهز للإنضواء تحت مظلة هذا الجانب من النصوص الحديثة، مما لسنّا في صدره هنا على الأقل. وقد أثّرنا عدم الدخول في هذه التشعبات، طمعاً في الاستصوان على النسبة الأكبر من تركيز القارئ..



الشعر

المجد للظلام	د. خليفة الوقيان
ومضت سنيني... كلها تعب	علي السبتي
نزيف الضيم الجارح	فيصل السعد
لقاء مع وطن القمح	دخيل الخليفة
قصيدتان	حمد حميد الرشيدى
فضاءات	غالية خوجة
الوقوف	أحمد جامع
جدلية	عبدالستار سليم
اختراق	يس الفيل
ثلاث قصائد لنيقشيه	ترجمة : د. أبو العيد دودو
من ليالي الفريد دو موسيه (ليلة مايو)	ترجمة: محمد محمد السنباطي

الْبَدْ وَالظَّلَامُ

● د. خليفة الوقيان

المجدُ للظلامِ
للصوص السارقين من فم الرضيعِ
لثَغَةِ الكلامِ
الغاصبين من جفونِ أمّه
شهيةَ المنامِ

الفخر للسهامِ
تلوبُ في الدروبِ
يقتفي حنيئُها
حمامَ السلامِ

النصرُ للرّممِ
للخارجين من حقائق العصورِ
سطورُهم شواهدُ القبورِ

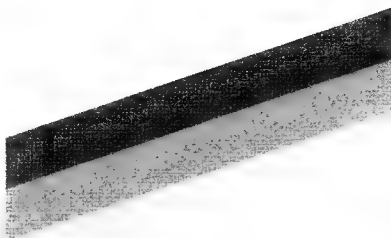
وجوهم ملامحُ الحجرِ

الفوز للعدمِ

للسائرين في جنازة الربيعِ
النائمين حين تنهض الجموعُ
كانهم سوائمُ البهمِ

الموت للقلمِ

لكل ريشة وفمٍ
إذا تفجرتُ منابعُ الألمِ



حكمة

• د. خليفة الوقيان

ماذا تُريد

يا أيهذا المستقرُّ في فمي

كحفنة الحديد

كقطعة الجليد

تُحصى عليّ أدمعي

لهيب أضلعي

تبسُّمي تلُفُّتي

رفيفَ قلبي الطريد

أصابعي مقطَّعة

حقائبِي مُضَيَّعة

عصفورتِي في عشِّها

حزينةً مروءة
لا شيءٍ عندي
غيرُ خافقٍ عنيدٍ

خذُ ما تشاء
من فمي
ومن دمي
ومن حطامِ مغنمي
اترك لذيَّ خفقةٍ
تَرَفٌ في الوريدِ.



■ علي السبتي

وحيث سيبى... كلما تعب

دع عنك ما في الأمر من سرٍّ
أو ما عرفت مسالك الأمر؟
فعلام تخشى من مماطلة
في كل وعد لونها يغري
قاوم جراحك فالدنى عجب
إلا عليك ... السرُّ كالجهرِ



يا صاحبي والهَمَّ يجمعنا
دعني أبئك لاعجا يغري
أنا ما شكوت لغير ذي ثقة

حملته ما ضجَّ في صدري
 فاحمل الى بلد وصية مَنْ
 لولا المنى لاندس في القبر
 كل العروق تفجرت غضبا
 حتى عروق الشعر في شعري
 عمري الذي قد ضاع بين هوى
 لا يستطاب وآخر عذري
 ومضت سنيني كلها تعب
 ما طاب لي يوم مدى عمري
 حملت نفسي فوق طاقتها
 وحملت هم الناس من صغري
 أغرى بان أحيا كأي فتى
 النقط بين ركابه يجري
 ويصدني خلق حرصت على
 أن يزدهي بي ساعة الفخر
 أخلاق آبائي موانع لي
 من أن أبيع نتائج الفكر

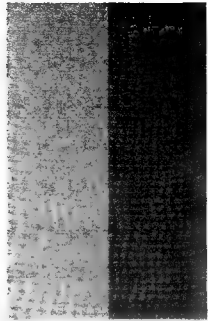


إنني لأنظركم فأعرفكم
 من أنتم في ساحة الحشر
 كل بيميناه كتاب هدى
 وكتابكم في سورة النحر
 تستغربون إذا فتحت كوى
 أرقى بها للعالم السحري
 فأراكم تحتي كباش فدى

تتهاافتون على الهوى المزري!



يا صاحبي والمرتجى يغري
ولقد عرفت مسالك الأمر
فلعل ليلا ضجّ من لهب
يهدي إليك نسائم الفجر



■ فيصل السعد

ثريف الضيم الجارح

صوتي حبيسٌ وخطوي بُعدٌ ما عُنقا
ومركبي غارقٌ والحرفُ قد خُنقا
إن كان لا بدَّ من نورٍ يُصاحبني
فما عرفتُ صديقا ضاءَ لي الطرِقا
كلُّ «الأحبة!» كانوا يشتكونَ وقد
عاشتْهم كصراخٍ هبٍّ واصطفقا
قالوا لعطري أعيقِ أنتَ مئيتنا
لكنهم ما استراحوا عندما عبقا
أقولها معلناً حيناً وكاتمها
لأشتري في سكوتي الحبرَ والورقا

وَأَكْتَبُ الْحَزْنَ وَالْأَهَاتُ تَأْخُذْنِي
 طَيْرًا ذَبِيحًا يَخَافُ الْمَوْتَ إِنْ نَطَقَا
 تَجْمَعُوا حَوْلَ شَعْرِي إِنَّهُمْ سَفَهُ
 إِذَا قَرَأْتُ يَجِيءُ الِهْمْسُ: هَهُ نَهَقَا
 مَا بَلَّنِي مَطَرٌ وَاللَّهِ مَا حَمَلْتُ
 كَفَى سِوَى جُرْعَةٍ تَحْوِي الْغِنَا السَّمَقَا
 لَكُنْ عِنْدَمَا ذُقْتُ الْغِنَاءَ وَقَدْ
 كَوَانِي اللَّحْنُ لَمْ أَحْفَلْ بِمَا فُتِقَا
 وَلَمْ أَعُدْ أَشْتَهِي ثَوْبًا يَمِزُّهُ
 صَوْتُ الرِّيَاءِ فَعَمْرِي ذَاكَ لَوْرُتَقَا
 لِسَائِرِ الذَّهْنِ مَا فِي النَّاسِ مِنْ وَجَعٍ

وَدَثَّرَ الْحُبُّ نَرْفَا جُرْحُهُ شَهَقَا
 إِنِّي لَقَيْتُ خَطَاكُمُ فَوْقَ مُرْتَفَعٍ
 تَشِيرُ لِي إِنَّ هَذَا النِّجْمَ قَدْ رَهَقَا
 سَارِعَ فِذَاكَ ضِيَاءٌ سَوْفَ يَسْبِقُنَا
 دَعِ الْمَقَادِيرَ لِلَّهِ الَّذِي خَلَقَا
 وَاللَّهُ يَا صَاحِبِي إِنِّي عَلَى مَضْبُضٍ
 أَحْيَا لِأَنَّ أَكْفَأَ تَضْغُطُ الْعُنُقَا
 تُعِيدُنِي لِلَّذِي أَشْكُوهُ مِنْ صِغَرٍ
 لِيَبْتَلِيَنِي إِذَا مَا ذَكَرُهُ دَقَقَا
 مَنَيْتُ نَفْسِي بِأَنْ نَمْشِيَ الْحَيَاءَ مَعَا

ونملا الدربَ نوراً يعشقُ الرُّفقا
لكنَّ خوْفِي، على ما فيه مِنْ أَمَلٍ،
يشلُّ خطوي فأقعي لاهثاً دُبِّقا
لا بد لي من غسيلٍ قبلِ رحلتنا
يطهر الذَّهْنُ كي لا يجهلَ الحَدِّقا
هل يا ترى تستعير الآنَ مُفردتي
وأنتَ غيمٌ سيسقي القلبَ إن عَشِقا
دعني أكابد همِّي واعدأ أَملي
بقطرةٍ من حنانٍ بعدُ ما رُزقا
وخذُ متاعك شوقاً ضاحكاً وضياً
وارحلْ فديتُكَ إنَّ المركبَ استبقا



□ شعر/ دخيل الخليفة

مع وطن القمح

أُسْكِرْنِي كَأْسَ حُضُورِكَ - سَيِّدَةِ الْأَرْضِ - مَزَجْتَ النَّارَ بِخَمْرِ
الشَّهْوَةِ، فَانْدَلَقَا كَأْسًا فِي دَمِ فَارِسِكَ الْمَشْبُوهِ بِجَرَمِ الْهَذْيَانِ عَلَى بَابِ
السَّكْرِ تَعَالِي.

لِنَزْغَرِدَ فِي أَذْنِ الْحَبِّ، بَأْنًا مَخْلُوقَانِ بِرُوحٍ مِنْ وَلَّهِ، وَبِقَلْبٍ يَتَفَتَحُ
أَنْفَاسَ قَرْنَفَلَةٍ؛ لِمَا تَصْحُو الشَّمْسُ مِنَ النَّوْمِ، لِتَغْسَلَ وَجْهَ الْأَرْضِ
مِنَ الْأَسْرَارِ، هُنَالِكَ أَهْرَبَ فِي عَيْنِكَ، وَتَرْتَقِبِينَ قَدُومَ فَرَاشَاتِ
الْعَرَسِ عَلَى ضَحَكَاتِ الصَّبْحِ، لِكَيْ تَتَسَلَّلَ كِفَاكَ بِصَمْتٍ، نَحْوَ
مِرَافِقَتِهَا الْمَخْمُورَةِ، كَيْ نَقْطِفَ أَزْهَارَ الْقَلْبِ الْمُنْسَابِ عَلَى نَهْرِ الْحَبِّ
شَهِيدًا، يَطْرُقُ أَبْوَابَ الْبَسْمَةِ فِي أَعْتَابِ شِفَاهِ - مِنْ وَرْدِ الْجَنَّةِ،
يَسْكُنُهَا الْخَمْرُ / الْجَمْرُ / هُنَالِكَ يَشْرَبُنَا أَلَمُ اللَّوْعَةِ، إِذْ تَتَوَادَعُ
عَيْنَانِ مِنَ الْفَيْرُوزِ - خِلَالَ أَقْوَالِ ذِكَاةٍ - وَتَبْقَيْنِ عَلَى بَرَجِ الرُّوحِ،
تُغْنِيْنَ غِنَاءَ يِمَامَاتِ الدُّوْحِ الْمَمْلُوءَةِ بِالشَّجَنِ الْمُرِّ حَيَاتِي.

حَطَمْنِي فَنَجَانُ عَيْونَكَ مَالِكْتِي، لَمْ أَقْرَأْ فِيهِ سِوَى سِرِّ الدُّوْبَانِ

بماء العشق. أعيدي ذاكرتي - يا سفرَ النورس في آفاق الفجر -
لأبحثَ عنَ وطنٍ في أهدابِ مسائك لا يهزمُني، وأفتشَ عنَ منقَى،
لبقيةِ شمعِ الحزن. تارَّفتِ وقتَ الرملِ ورمَلُ الوقتِ تعالي
عصفورانَ على شرفةِ هذا القمرِ الوردي، ملكنا العالمَ في رمشةِ عينٍ
خاطفة.

دوَّخني عطرُك / ثغرك هذا الشفقي المستسلم للريح المجنونة -
يا فرسَ القلب - عيونك تنعسُ في زرقه بحر، يسجدُ في زمنِ السحرِ
المتشحِّ الآن بفجر، يتمددُ دونَ عناء - بدوياً كان - تدوخُ الشمسُ
على مفرقه.

ما أجملَك امرأةَ اللوزِ مواعيدك تلبسُني، مشتعلاً / منتفضاً /
مزهواً / أكسرُ صمتَ الوقتِ لأغفو - مغروراً - وأسافرُ في بحةِ
صوتك - ذاكَ الفضى - شقياً تتنزهُ ضحكُك السحريةَ بينَ
تضاريسِ دمي المملوءِ بخمرِك - تسكنُ في الهاتفِ ليلاً - يا امرأةَ من
روحِ ضبابٍ، جئتُك يا وطنَ القمحِ، ويا داليةً تتسلقُ بهجةً
جُرحي.

فيضانُ الخجلِ اجتاحَ ضواحي وجهك، لما شرفةَ رمشك بللها
البوحُ، غرقنا في السكرِ، وكانَ وداعُك - سيدهُ الأقمارِ - مراياً موتي.

قصيدتان

حمد حميد الرشيدى (السعودية)

الخروج من الذاكرة

كُهِوفا تَمَلَأُ الطَّرِقاتُ أَعْيُنًا
دَفُوفًا يَفْرَعُ التَّرَحُّالُ أَرْجُلَنَا
تُلَبِّدُنَا ذُيُولُ الْخَوْفِ،
نَسْجُلُنَا عَلَى آثَارِ مَنْ ضَلُّوا
وَرَاوَحُوا يَمْضَغُونَ حُثَالَةَ الشُّكُوى
وَفِي الْمَنْفَى
يُكَدِّسُنَا هَرَاءُ الْوَقْتِ تَارِيخًا
بِلا جَدْوَى
بِلا مَعْنَى
وَيَسْخَرُ مِنْ سَدَاجَتِنَا
تُعْتَقُنَا بِلَاهَتُهُ
تُتَرَثِّرُ فِي مَلَامَحُنَا الْبِدَائِيَّةِ
وَتَلْفُظُنَا عَلَى الطَّرِقاتِ أَشْبَاحًا
وَأَرْوَاحًا

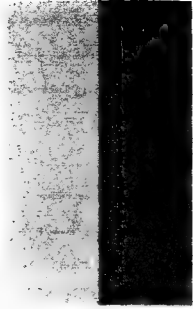
رُجَاجِيَّةُ
 ضِيُوفاً خَلْفَ أَرْوَقَةِ الْمَدَى نَبْقِي
 رُفُوفاً تَنْضُدُ الْأَحْلَامَ أَيْدِينَا
 يُعَشِّشُ فِي مَاقِينَا غَبَاءُ الْوَجْدِ وَالذِّكْرِى
 وَفِي حَرَمَانِنَا نَشْقَى
 نُعَالِجُ فَاقَةَ الْأَيَّامِ فِينَا بِاجْتِرَارِ الصَّمْتِ وَالْحِيرَةِ
 وَرَائِحَةَ الزَّمَانِ الرَّثِّ فِي أَنْفَاسِنَا تَرْقَى
 وَمَنْ نَحْنُ....؟
 ثَرَى مَنْ نَحْنُ مَنْ كُنَّا؟
 وَإِنْ كُنَّا
 أَيْحْمِلُنَا حِمَارُ الْوَقْتِ أَسْفَاراً مُعَقَّدَةً؟
 عَتِيقُ سِرِّهَا عَنَّا...؟
 بَلِيدُ جَرَحِهَا مِنَّا.....؟

نداءات

أَنْتَ يَا مَنْ تُسْرِجُ الْخَيْلَ عَلَى فُنُجَانِ «قَهْوَةٍ»
 وَتُجَارِي دُعْرَهَا الشَّاتِي عَلَى «مَنْقَلٍ» جَمْرٍ
 هَاكَ وَجْهًا فِي عُيُونِ اللَّيْلِ حَدْشُ يَتَسَلَّلُ
 هَاكَ قَلْبًا عَرَبِيًّا يَتَشَطَّى
 بَيْنَ «ذُبْيَانٍ وَعَبَسٍ»
 كَتَشَطَّى النُّورِ عَنْ تَيْجَانِ أَيْلٍ
 وَامْسَحِ الطَّعْمَ الَّذِي بَاتَ عَلَى شِدْقَيْكَ يَهْذِي
 إِنَّ فَجْرَ النَّارِ جَائِعٌ
 يَلْعَقُ الْأَجْفَانَ فِي قَدْرِ الْمُضَاجِعِ

أَنْتَ يَا مَنْ تَسْتَحِثُّ الْخَيْلَ فِي حُلْبَةِ «يَعْرُبٍ»
 لَا تُصَفِّقْ، لَا تُصَفِّقْ
 لَا تَقُلْ «دَاحِسُ» يَسْبِقُ
 أَوْ بِهِ «الْغِرَاءُ» تَلْحَقُ
 دَعُهُمَا يَا صَاحِبِي
 يَبْدُو الْأَحْقَادَ فِي مِيدَانِنَا
 لَا تَجْدُلْ عَقْدَ النَّارَاتِ فِي أَحْقَادِنَا

أَنْتَ يَا مَنْ تَمْتَطِي الْيَوْمَ عَلَى أُمْسِ الْجَمَاجِمِ
 فِي دُيُولِ الرِّيحِ عَلَّقْتَ التَّمَائِمَ
 إِنِّي لَسْتُ غَبِيًّا
 عَنْ خُبُولِ «الْعُرْبِ» أَدْرِي
 عَنْ خُبُولِ «الْفَرَسِ» أَدْرِي
 عَنْ خُبُولِ «الرَّوْمِ» أَدْرِي
 يَا رِزَادَ الْغَيْظِ فِي قَهْرِ الْمَلَا حِمٍ
 إِنَّ هَذَا الْيَوْمَ يَوْمِي
 إِنَّ ذَاكَ الْأَمْسَ أَمْسِي



غالية خوجة (سوريا)

فضاءات

- ١ -

ناصع... أسودي
والشقائق،
أحواله في الرؤى
وجهه...
من دخان وقل
وجهه...
حين يخلي الزوابع،
يصهل في الغيم
يرمي عناقيده... كالمطر

كم يرى ...
في مفازاته الانفجار الذي
يُنْبِتُ الموتَ،
أسطورةً للحجر
كم يرى دمه
- في ظلام الوطن -
قبضة الحب للياسمين الذي
ينتصر ...
كلّما ...
خاصر الأرجوان القصيدة،
فرّ إلى حَبقي
فاجترح ..
أنت يا شاعر الوقت،
يا سيدي
- هاج بي ... قلّق -
اجترح أزرقى ...

- ٣ -

ربّما ...

أخطأ الانتظار الطريق كثيراً
إلى «كافيتريا النخيل»
ربّما ...
أحرقتُ وردتي نفسها
في الربيع القليل
ربّما ...

والرحيل استوى كالسَّعِيرُ
يبعد الحبُّ عنا .. ولكنه
لم يصلْ بعدُ حتى الفراق الأخيرُ

- ٤ -

مُدُّ ... تراءتُ
عذارى النجوم له ...
ورأى ظلَّهُ،
طالعا

من كتاب الفناء ...
تعبث النارُ،
بالمسك من حوله
يعبثُ العنقوانُ بِإدهاشه
هل رمى
فيزك الروح
خلف القصيدة
أم ... أنه،
كان وهجاً غزيراً
لجذر السماء؟

. ٥ .

شهوة

للمخاض المغاير كان،
وأنشودة
لجنوح الشجر
كلما ... مسني أخضري واختفى

فاض بي ...
رعدُهُ ... وانتشرُ

-٦-

القطارُ ... القطارُ ... القطارُ
كوكبٌ يافعٌ ...
شارَفَ الانهيارُ
من ترى
جنٌ في خافيات القتام؟
القطار الذي لم يصل،
كان صوتي ...
وظلي ...
وجناز مَنْ أدمنت رقصها
- بالندى -
أنثيات الدمارُ

-٧-

وطن

قاب قوس الرثاءُ
حين مرّوا الى قلبه
أفرغوا غيمهُ
أفرغوا لونه ... والصدى
حين مرّوا الى أرضه
صادروا ...
من ذراها السماء ...

أحمد جامع (مصر)

الوقوف

ها هي الأرض واقفة
واللظى بين ليل وليل
يقتل الصبح في وجهها
ثم يصبغها،
بالكلام المملح بالغدر
واللغة الساكنة
إننا لا نريد الكلام
(فالقصاصد مالحة
من ملوحة أبداننا)
والنداء المكبل في شعرنا
يشرخ القلب في صدرنا المبتئس
ألف حزيمر
والملوحة تحصدنا

واحدًا واحدًا!
والنهار الذي
كان يغسلنا من صديد التقوقع
قد عطلا

والبلاد التي زينت وجهها للصباح
تخلع الآن قرط الهوى،
تقرأ الآن ورد التحوصل
في زمن صاغه الانكسار
كل ليل عذاب،
والرجولة،

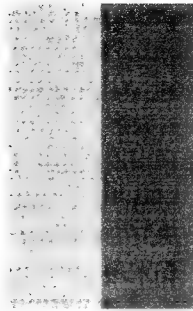
يحصدها منجل الزمن المعدني
- آه يا أيها المنتمي للوطن
أنت عطلتني

بالحديث المنمق
والمنطق المستعار
أنت أقلقتني بالحوار

٢٠- من مواجع النهار

للنهار مواجعه
فهو يشكو كثيرا
من الغيم والبرق
أهل الجنوب
الجنوب
فمتى يسكت البرق
تمضي الغيوم

يموت الجنوب
وأهل الجنوب
من شكاياته
لون سبورة المدرسة
ولباس الحداد، وبرقية
التعزية
من مطالبه
أن تسمى البدايات به
والنهايات به
(أن يكون الحكم)
للمنهار متاعبه ... فهو يصرخ في وجه
كل النجوم، وفي وجه
أقمارنا النيرات
في وجه أزهارنا والبنات
فإذا حط منه جناح التعب
راح يحصي حصيلته
الذي خانته ... والذي أغضبه
ثم ينفخ في بوقه
فتقوم قيامة كل شيء



عبد الستار سليم (مصر)

جَدَلِيَّة

للحجر وحشته،
للسرو سجدته،
للنَّاي
زفرته المريرة
والنهر ... إن وصلَ
المصبَّ
فأي شيء ... لن يعيده

ويظلُّ فينا العشقُ
خارطةً جديدةً
في صدرها ... تتراوحُ
الأحلامُ،
والشكوى
فتنسِينا مراجيحَ الطفولةِ
يُنْذِسُ هذا العشقُ
بينَ بنفَسِجاتِ الليلِ
والريحِ الخجولةِ
ويبعثرُ الأيامُ
في همسِ الحوارِ،
وفي انتشاءاتِ الدَّوارِ،
وفي تضاعيفِ
القصيدةِ

وتسافرُ الأطيارُ
من أعشاشِها
وتكون ملحمةً ...
وينبت في مروجِ
العينِ
شوكُ الحزنِ
تحترقُ الفراشاتُ الجميلةُ
حول نارِ الوجدِ
والدمِّ - من تفجَّرَ

ويَهْتُك - تحت أعيننا - وريدهُ
والحبُّ ...
ذاك الأسمرُ - المَجْبُولُ
- منذ نشأ - على
الترحال
جَرَجَرْنَا وراءَهُ
وانثنى - لما كبرنا
فاجتوانا
واستردَّ الحرف مَنَّا
ثم علقنا
- كلافتة -
على زمن الرداءة
ثم ... أحرَقَ
- فوق كاهلنا -
رداءة
ثم وليَّ ...
نحو أرض
لا تجود - بها -
القراءه . ؟



يس الفيل (مصر)

اختراق

ما أيسر أن
أمشي بجنازةِ قبرة،
لا أرثيها
أبكيها
أو لا أبكيها
لكنني:
حين أناجيها
وأقضُ مضاجعَ قاتلها
فأنا بالهمسة أحْيِيها

وأعيد إلى العرش المقرور
بقايا دفء
مال به صمت الأكفان
ثرثرتي عنها،
دمدمتي،
توقظها ...
منى تدنيها،
تتحرك بين الأغصان.
وتعود لمن ألف النجوى
طيراً ...
أبدياً ...
في ملكوت الله يخلق
مخترقاً
صمت الجدران
لتغني
أغنية ثكلي
تجتاز فناء الإنسان ...

ثلاث قصائد

ليبتسه

ترجمة: د. أبو العيد دودو - الجزائر

(١) الجوّالة

جوّالة يمضي عبر الليل

بخطى ثابتة:

عبر وهدة منحنية وتلال ممتدة -

ياخذها معه.

جميل هو الليل -

يمضي ولا يتوقف،

لا يدري الى أين يقوده طريقه.

ثمة طائرٌ عبر الليل يغني:

«آه. ماذا فعلتَ أيها الطائر؟

لماذا تُثقل فكري ورجلي

وتسح أوجاع قلبك العذبة

في أذني، فتلزمني الوقوف

وتحتمّني على أن أصغي -

مالك تغويني نغماً وتحية؟» -

يَصْنُمْتُ الطَيْرَ الْجَمِيلُ وَيَقُولُ:

«كَلَا، أَيُّهَا الْجَوَالَةُ، كَلَا. لَسْتُ

أُعْزِيكَ بِأَنْغَامِي -

إِنَّمَا أَغْرِي امْرَأَةً فَوْقَ الْأَعَالِي -

مَا دَخَلَكَ أَنْتِ؟

لَيْسَ اللَّيْلُ جَمِيلاً فِي وَحْدَتِي -

مَا دَخَلَكَ أَنْتِ؟ عَلَيْكَ أَنْ

تَوَاصَلَ السَّيْرَ دَوْماً

وَلَا تَتَوَقَّفَ أَبَداً. أَبَداً.

فَمَا لَكَ لَمَّا تَزَلْ وَاقِفَا؟

تَرَى مَا فَعَلْتَ بِكَ أَنْغَامِ نَائِي،

أَنْتِ أَيُّهَا الْجَوَالَةُ.»

صَمْتُ الطَّيْرِ الْجَمِيلِ وَفَكَّرَ:

«تَرَى مَا فَعَلْتُ بِهِ أَنْغَامِ نَائِي

وَمَا لَهُ لَمَّا يَزَلْ وَاقِفَا؟ -

هُوَ الْجَوَالَةُ الْمَسْكِينُ الْمَسْكِينُ.

(٢) الْخَرِيفُ

هَا هُوَ ذَا الْخَرِيفُ: الَّذِي - سَيَكْسُرُ قَلْبَكَ.

فَحَلَقْ بَعِيداً. حَلَقْ بَعِيداً

الشَّمْسُ تَخْطُو نَحْوَ الْجَبَلِ بِبَطْءٍ

وَتَرْتَفَعُ وَتَرْتَفَعُ

وَتَرْتَاحُ بَعْدَ كُلِّ خُطْوَةٍ.

لَمْ أَصْبِحِ الْعَالَمُ ذَاوِيَا؟
عَلَى خِيوطٍ مَتَعِبَةٍ تَعْرِفُ
الرَّيْحَ أَغْنَيْتَهَا.
لَقَدْ طَارَ الْأَمَلُ -
وَهِيَ تَشْكُو مِنْ غِيَابِهِ.

ها هو ذا الخريف: الذي - سيكسر قلبك.
فَحَلَّقَ بَعِيدًا. حَلَقَ بَعِيدًا.
يَا ثَمَرَةَ الشَّجَرَةِ،
لَمْ تَرْتَعِدِينَ، وَلِمَاذَا تَسْقُطِينَ؟
أَيَّ سِرِّ عِلْمِكَ
الْمَلِيلِ
حَتَّى تَغْطِي الرِّعْدَةَ الْبَارِدَةَ
وَجَنَّتِكَ، الْوَجَنَةَ الْارْجَوَانِيَّةَ؟ -
أَتَصْمَتِينَ، أَلَا تَجِيبِينَ؟
تُرَى مِنْ لَا يَزَالُ يَتَحَدَّثُ -

ها هو ذا الخريف: الذي - سيكسر قلبك.
فَحَلَّقَ بَعِيدًا. حَلَقَ بَعِيدًا.
«إِنِّي لَسْتُ جَمِيلَةً
- هَكَذَا تَتَحَدَّثُ زَهْرَةُ عِبَادِ الشَّمْسِ -
وَلَكِنِّي أَحَبُّ الْبَشَرِ
وَأَوْاسِي الْبَشَرِ -
يَنْبَغِي لَهُمُ الْآنَ أَنْ يَشَاهِدُوا الزُّهُورَ
أَه. لَأَنْ يَكْسِرُونِي -
عِنْدَهَا تَلْتَمِعُ فِي عَيُونِهِمْ

الذكرى،
ذكرى ما هو أجملُ مني: -
- فأراه، وأراه - وأموتُ هكذا.»

(٣) الوحدة

الغربان تنعق
وتطير متماوجة نحو المدينة:
سيسقط الثلج وشيكاً. -
طوبى لمن لا يزال لديه وطن.

ها أنت تقف الآن جامداً،
تنظر الى الوراء، آه. ترى منذ متى؟
فلماذا هربت، يا مجنون،
الى العالم خوفاً من الشتاء؟

العالم - بابٌ يفضي
إلى ألف صحراء باردة صامتة.
من فقد
ما فقدته أنت، لا يتوقف في أي مكان.

هانتذا تقف الآن شاحباً،
وقد حُكِمَ عليك بالجولانِ
الشتائي،
أشبه ما تكون بالدخان
الذي يصاعد دوماً نحو السحاب الأكثر برودة.

حلق أيها الطائر،
وترنم بأغنيتك بنبرة
واخف، يا مجنون،
قلبك الدّامي في الصقيع والهوان

الغريبانُ تنعّق
وتطيرُ متماوجةً نحوَ المدينة:
سيسقط الثلجُ وشيكاً.. -
ويحَ من لا وطنَ له.

١٩٩٤/٦/٢٠

من ليالي ألفريد دو موسيه

ترجمها شعراً: محمد محمد السنباطي - مصر

ليلة مايو

ربة الشعر: هات يا شاعر قيثارك وابدأني بقبلة
زهرة النسر ينصبو كُمها كي يتبوا
عرشها، حيث الربيع اليوم يبدأ
هات يا شاعر قيثارك وابدأني بقبلة

الشاعر: ماهذا؟ هل أظلم جنح الوادي؟
أتخيل طيفاً يمرق مابين الأدغال
ويطفو فوق الغابة
يطا العشب المزدهر بقدميه
فما أعجبه من حلم إذ يتبدد!

ربة الشعر: هات يا شاعر قيثارك واعزف
فنسيم الليل رفاقاً يضيوع

وتضم الزهرة العذراء في أوراقتها
مستهماً صدفياً يتمنى لو يضيع
ولقد حياً غروب الشمس أشجار الربوع
كل ما في الكون زهر وشذى،
وشوشات وهوى،

كسرير - بعروسين جديدين - سعيد!!
الشاعر: لم يا قلب اضطرابي؟
ما الذي يفزعني؟ من يا ترى يطرق بابي؟
وسراجي - وهو في النزع - سخي بالضياء
يا إلهي أخذتني رعدة هزت كياني
من أتاني؟ كيف جاء؟
إنها الساعة دقت فاعتراني ما اعتراني!!

ربة الشعر: هات يا شاعر قيثارك واعزف
إن قلبي ضائق بالرغبات
تلك أنفاسي لهيب في شفاهي
فتأمل - أيها الطفل - جمالي
وتذكر - أيها الوداع - حر القبلات
عندما كنت حياً بين أحضان
ومن عينيك بوح العبرات
حين واسيتك بالصبر عليك
لهف نفسي يا غريباً ما تزال
يقبع الموت بآمالي وأرجو أن أعيش

الشاعر: هل صوتك يدعوني يا ربة شعري؟
يا زهرة عمري، خلدي، مخلصتي

ماوى شَعَفِي، شَقْرَائِي، أُخْتِي، فَاتَنْتِي
أشعر في عَرِّ الليل بثوبك هذا الذهبي يحاصرني
يسكب كنز ضياء في صدري!!

ربة الشعر: أيها الشاعر خذ قيثارتك
فأنا عندك يشقيني أساك
مثل عصفور رعاه العش فارقتُ سماءي
حيث لبَّيتُ نَدَاكَ
أنتَ محزونٌ أسيفٌ مَزَّقَ الهَمُّ منك
ها هو الحبُّ أتاكَ
فإمام الله هيا نتغنَّى
في نعيم ذبلت منه زهورُه
وشقاء خمدت فيه شروُرُه
فلنسافر في رحاب القبله الحرَّى إلى دنيا جديدة
ولنردد بعضَ أصداء حياتك
ولنثرثر عن ملذات وأمجاد وحتى عن جنون
وليكن ذلك حلماً، وَلَتَكُنْ تِلْكَ البداية
وليكن ثمة ركن لهجوع الذكريات
فلنسافر وحدنا والكون رهنً للهوى
تلك إيطاليا، وهذي أُمِّي اليونان ما أحلى لماها!
أي حلم ذهبي سوف نحلم
أي طهر من ملاك قد تملك صباح اليوم
حيث أسرَّ لك
عن حكايا ذلك الحب الذي نحلمه، فأجب سؤالي:
هل نغني رَيِّقَ الآمال والفرحة أم حزنَ الفؤاد؟
بالنجيع الحر هل نكسو دروع الزاحفين؟

وبأمر اس حديد سدنل عاشقا يرجو اللقاء؟
وإلى الريح تُرى نلقي معاناة الجياد؟
أي كف تسكب الزيت بآلاف المصابيح التي
في المنزل القدسي تلقى النور صباحاً ومساءً؟
أم إلى الأعماق نهوي لاقتطاف اللؤلؤات؟
أم إلى المر من الأبنوس نحدو عنزنا؟
أم وراء الصائد الفظ على القمة نعلو
فنرى تلك الغزالة
وقعت في قبضة القسوة في أبشع حالة
قلبها يبكي صغاراً رضعاً - ماذا إذا...؟!
ودروباً تملأ الأزهار جنبهها شذى
فتأمل كيف أرداها وألقى للكلاب اللاهثة
كبداً حري وقلباً يشخبان!
أم تُرى نرسم وجهاً لفتاة طاهرة
رافقتها لصلاة أمها، إذ راعها
فجأة ذو جراءة فوق حصان!
أم ترى ندعو من التاريخ أبطال فرنسا
كي يطلوا من كوى الأبراج مسحاً للمكان
ويعيدوا في أغاني الشعراء الجائلين
ذلك المجد الذي ليس له غير العلاء
أم تُرى نكسو بلون أسود شعر الرثاء؟
هل سيحكي سيفٌ ووترلُو لنا تلك المجازر؟
كم رقاب قد قطع
قبل أن يأتي مبعوث الليالي الخالدة
سالباً إياه نبضاً قد سطع
جاعلاً - فوق الفؤاد الصلب رمزاً لصليب - ساعديه

هل على لوحة قذف وهجاء نكتب الاسمَ البغيض؟
ما الذي جاء به غيرَ الوضاعة؟
نقطة سوداء في ثوب النصاعة
يأكل «الغار» الذي لطخ من أعواده الغصنَ الوريق!!
أيها الشاعر خذ قيثاركَ
ليس هذا الصمت مما أتمنى
الربيع العذب يدعوني لأرقى
أترك الأرض وأمضي يعتلي الريح جناحي
هكذا حان الوداع
فارق دمة شوق والتياغ!
الشاعر: إن يكن أختاه ما ترجينَ تقبيلَ شفاهي
أو يكن أختاه ما ترجينَ تسييلَ دموعي.. فليكن!!
لن أغني للأمانى ولا المجد ولا حتى السعادة
لهف نفسي! لن أغني للشقاء
سوف لا أنطق حتى يفصح القلبُ.. فأسمع!

ربة الشعر: هل تراني كالريح تأكل حتى
عبرات يُسكبنَ فوق المقابر؟
أيها الشاعر الحبيب تقبّل
قُبلاتي، واملأ فراغَ المشاعر
إن جرحاً عانيتُ منه قديماً
دعه بالمحتوى الطهور يجاهر
ليس شيء به تكون عظيماً
كالمعاناة والخطوب البواتر
لا يكن صوتك الأسيف كظيماً
دعه يشدو الأسى ويشجي الخواطر

هذه بجعة وقد أثخنيتها
رحلات عسيرة في الضباب
فرأت أن تعود في غبشة الليـ
ل لأفراخها الجياع الغضاب
فتأمل فيهم وقد لمحوها
يتعالى صياحهم بالعتاب
بالمناكير يضربون انتفاخاً
بشعاً في رقابهم كالجراب

فأرقب البجعة المصابة وهنا
كيف تمشي ثقيلة في خطاها؟!
واستقرت بنجوة حيث ضمت
هؤلاء الأفراخ تحت حماها
ثم ألقت نحو السموات طرفاً
وعلى صدرها تسيل دماها
يا مسكينة المحيطات!! ما أعمى
— ق جرحاً بصدرها أو حشاها
حيث عادت صفر الجناحين، ماذا
للصغار المؤملين جذاها؟!
دون جدوى استجدت بحاراً غضاباً
دون جدوى توسلت للسواحل
ها هي الآن تفتح الجرح للأفـ
ـراخ حتى ينهلن منها المناهل
فإليهم أحشاءها ثم قلباً
قد أحب الصغار حباً عظيماً
ثم مالت بالرأس في رؤية الجر

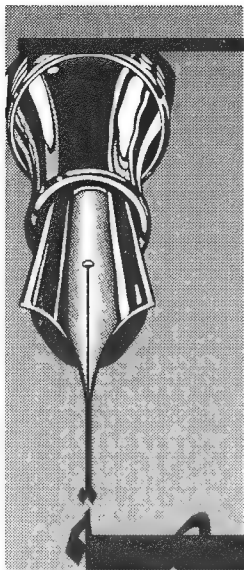
ح، وكان الممات يدنو دميما
سكرت نشوةٌ وقد هدهدوها
بالمناكير، كان هذا رحيمًا
وهي تخشى أن يتركوها لتحيا
فيموتوا - واحة القلب - جوعى
فأزاحت جناحها ثم أهوت
في صراخ يغادر النفس صرعى
فأخافت جوارحاً سمعتها
واستفزت مسافراً كان يسعى
ثم لما تمكن الموت منها
ودعت عالم المتاعب طوعاً
شاعري هكذا هم الشعراءُ
تلك أعمالهم لمن بعدُ جاءوا
كل ما سطروه من أغنيات
وهي حزنٌ وغربةٌ وبكاءٌ
دائماً في الجواء تبدو خطوطاً
وامضاتٍ منها تطل الدماءُ

الشاعر: ربة الشعر التي ترجو مزيداً.. ذاك يكفي
هل نخط الشعر فوق الرمل في عصف الرياحِ
أذكر الأمسَ وأيام الشباب الناضِ
كم تغنيت كعصفور يناغيه الصباح
ثم عانيتُ ملمات الزمان الغادرِ
أه لو غنيت شيئاً من مآسيها
لحطمت بما فيها
- كعود الغاب - قيثاري وعزفي

ولد ألفريد دي موسيه في باريس في الحادي عشر من ديسمبر عام ١٨١٠ وتوفي في مارس عام ١٨٥٧ مصاباً بداء الرئة بعد معاناة مع المرض استمرت اثني عشر عاماً. ذاق الآلام جميعاً من علاقته بالأديبة جورج صاند

فمنذ أن تعرف عليها، وأخذت قلبه في مخليها وهو يتبتل في محرابها ويرسم صورها بريشته في أوضاع عدة. هما معا يتبادلان العشق والهيام وما هو يلازمها في بيتها ثم يعرض عليها السفر إلى البندقية، وما هما في مدينة الأحلام يركبان الجندول، ولكن حبيبته ما لبثت أن أصيبت بوعكة طارئة أفقدتها المرح فضاق بها وأخذ يهيم في جمال البندقية، وسحرها وقواربها نهاراً أما في الليل ففي الحانات فاقد الوعي إلى حد كبير، ولكنه على مسمع من حبيبته يطري جمال الغواني مما أثارها عليه وطعنها في كبريائها. ووافاه المرض بعد أن شفيت هي فسهرت على تمريره، واستدعت له الطبيب الشاب PAGELLO الذي افقتن بها وافقتنت به، وشعر موسيه أن حبيبته صارت حبيبة طبيبه فتمنى لهما السعادة معا وانسحب مطعوناً في هواه إلى باريس.

وفي ليلة مايو نجد موسيه يعاني الألم والوحشة والضياع ويريد أن يخلد إلى الصمت ولكن ربة الشعر تأخذ بيده وتدعوه للخروج من دائرة الأحزان دون جدوى. فتدعوه إلى الصفح والمغفرة وتضرب له مثل البجعة التي أطمعت قلبها لصغارها الجياع.



القصة

□ قصة حب

محمد أبو معتوق

□ أم خالد والكناري

د. أحمد زياد محبك

□ النياشين..أو هو الذي رأى

فاطمة الصفار

□ الخروج في صباح ماطر

كريم هزاع

□ حلم الوجود

محمد علي وهبة

□ العصف المؤكول

عدنان شيخ الأرض



قصة

حب

محمد أبو معتوق

(ثم سمع صوت نواح.. فلم ينتبه للصوت أحد).

من أول الصباح، نهض الأب من يقطته وتقلبات روحه وذهب إلى المقبرة، وعندما دخلها وجدها اليقة ومترامية، حين عبر البوابة القى التحية على سكان المكان وأصغى كأنما يسمع ردا، ثم مضى باتجاه قبر زوجته وقعد قربه وزفر.. ثم نظر في القبر معاتبا... كيف أخذتها مني؟ كيف خطر ببالي أن تتركني؟.. بعد ذلك نهض ونهضت معه سنيته وتجاعبده ومضى ليبحث عن حارس المقبرة، ليفاوضه في شراء قبر جديد قرب زوجته.

عندما وصل الأب إلى أطراف السور كان الحارس قاعدا على المصطبة وقربه إبريق شاي وهو يدرج لفافة تبغ بين أصابعه ويبلل طرف الورقة بطرف لسانه وكانت اللفافة تشبه جثة بيضاء صغيرة.

رحب حارس المقبرة بالرجل العجوز وأفسح له مكانا قربه وقدم له كأسا من الشاي، وزفر مواسيا.

- الموت علينا حق، وهو رحمة:

وفكر الأب: الموت حق علينا ولا نملك له دفعا، أما أن يكون رحمة فهذا شيء لا يمكن الجزم به.. ثم رفع الأب صوته بالكلام:

- لو أنك تعرف زوجتي، الموت عندما يصيب امرأة مثلها لا تكون الرحمة ولا يكون الحق.

نظر حارس المقبرة في وجه العجوز وأشعل لفافة وزفر.

كان الرجل العجوز يتأمل دخان اللفافة وهو يتدفق من قم حارس المقبرة عندما قال:

- وفي الليل ألا تدخن القبور... ألم تلاحظ شيئا من الدخان يخرج من أكفان الموتى وأرواحهم، كما يخرج من هذه اللفافة.

أجاب حارس المقبرة:

- لم أنتبه للأمر، ما رأيك بتدخين سيكارة، وناوله علبة تبغه وأوراقه.

تناول الأب العلبة وبدأ يدرج لفافة تخصه، ثم أشعلها بتمهل... عندما زفر دخانها تأمل لونه وكثافته وتلاشيه... نظر إلى دخان حارس المقبرة وقال:

- لقد عشت معها خمسين سنة، لذلك خطر ببالي أن أشتري قبرا، قرب قبرها لأموت فيه، الموت في مثل حالتي ووجدتي يصير حقا ورحمة.

أول الأمر... ظننت بأنني سأموت معها وكدت أمسك أطرافي وجسدي لتأكد من أنني لم أزل حيا، وها أنا الآن حي... غير أن الدخان الذي يخرج من روحي وثيابي أكبر وأعلى مما تستطيع هذه اللفافة.

مهما يكن صار من الضروري أن أفكر بشراء قبر قرب قبرها.. أول الأمر فكرت بالنزول إلى قبرها والموت فيه، لكنني عدلت عن الفكرة، ولم أرغب في إقلاق راحتها.

ثم سأل بغتة:

- في هذه المقبرة كم تستغرق جثة الميت لتبلى.

رد حارس المقبرة متمهلا:

- تربة هذه المقبرة حامية، والجثة لا تستغرق أكثر من سنة حتى تبلى وتتحول إلى رمال.

- قد أموت قبل أن تنتهي السنة. فهل أقدر على إقلاق راحتها والموت في قبرها، من الطبيعي أنني لا أقدر، (ثم سمع صوت بكاء.. فلم ينتبه إلى الصوت أحد).

- والديدان هل تستطيع في ستة أشهر أن تنحت الهيكل العظمي، أم أن شيئا منها يبقى ليتابع النحت، وإذا نزلت جثة على ديدان جثة أخرى فهل تقدر المقبرة على الاحتمال.

كان حارس المقبرة يحاول الانتباه إلى كلام الرجل ولا يقدر الإجابة عليه... لذلك قاطعه بالكلام:

أنا أفضل الشاي وتدخين السيكارات لأنها الأشياء الساخنة الوحيدة التي تنسيني برد المقبرة، لذلك لا أفكر بالهياكل ولا أفكر بالدود، وعندما أضرب التراب بفاسي أحس بأنني أرد للأرض دينا قديما. إن حراس المقابر عندما يموتون لا يحسون بأنهم غيروا كثيرا في مكان إقامتهم، لذلك نصب مولعين بالشاي الساخن والتدخين.

في إحدى الليالي وكنت يومها قد حفرت عشر حفر ودفنت عشر جثث من أولئك الناس الذين لا يحتملون بطء الحياة ودورتها المملة، لذلك يذهبون إلى الموت في حافلة مستعجلة وعندما يقع التصادم تتوارد إلينا الجثث، عشرة لا يجمع شملهم سوى حديد الباص الذي ترك آثارا مختلفة على أجسادهم، في ذلك اليوم أحسست بالزفريات العالية وقررت أن أبقي ليلتي في المقبرة، وعندما دخلت المقبرة في الليل أخرجت السيكرة وبدأت التدخين، لاحظتها انتبعت للمهممات... ثم تقدمت مني قافلة من الموتى الذين حملوا غبارهم وأكفانهم ومحاجر عيونهم الغابرة، وعندما لمحتهم أحسست بأساهم وقدمت لكل واحد منهم سيكرة. وحين حاولوا التدخين سمعت صوت لهاثهم.. انتشرت حولي زفريات الدخان.. وغابوا عن ناظري كأنما لم يولدوا... وتركوا في رأسي صوت ارتعاش عظامهم وهو يتلوى علي... يبدو أن ذاكرة الموتى لا تعينهم على النسيان، لذلك يتلون كما يتلوى الحديد. بعدها أدركت الفارق بيننا نحن الأحياء وبينهم.. أعني الأموات، إنهم يدخلون مثلنا لكنهم لا يشربون الشاي.

الموت داخل الباص يمنح الإنسان فرصة للتفكير بشراء قبر ليموت قرب أمه أو زوجته، أغلب الذين يموتون في حوادث السيارات يكونون مستعجلين.. قلت لي بأنك ترغب بشراء قبر قرب قبر زوجتك، الذي يفكر ملك يخاف الموت منه، ويذهب إلى زاوية المقبرة المعتمة ليدخن وحيدا حتى تهرب منه الديدان، قلت لي بأنك كنت تحب زوجتك؟

- وما زلت أحبها.. لو أنك تعرفها لما استغربت.

- إنني أعرفها أكثر منك.

- وكيف؟

- هي الآن عندي وليست عندك.. تبدو مستغربا.. لقد أحرقت أصابعك بالسيكرة ولم تنتبه. وبحركة مفاجئة نفخ العجوز يده فأوقع كأس الشاي على الأرض فانسكبت بقاياها، بعد ذلك نهض الرجل العجوز معتذرا وأخرج مبلغا من المال وسلم حارس المقبرة دفعة على الحساب.

- تبدو مستعجلا.. مد حارس المقبرة يده وهو يأخذ النقود.

- مادام التدخين مسموحا في المقبرة.. فالمت ليس شيئا سيئا كما يعتقد الأولاد... لقد بكوا كثيرا أول الأمر، ثم أخذتهم مشاغل الحياة بعيدا فأصبحوا يعبرون من أمامي وينسون اللقاء السلام، فعندما تنسكب بقايا الشاي من الكأس لا يحزن على البقايا أحد.. وما أنت تأتي لتقول بأن الموتى يدخلون، لذلك يذهب بريق عيونهم إلى الله، ويخرج غبار أولادهم من صدورهم ليملأ المكان.

في الأيام الأخيرة من حياة أم الأولاد، تذكرت ابنتها الصغيرة التي ماتت منذ أربعين عاما ولم تنس الصغيرة.

عندها قالت لي:

- الولد لا يموت إلا إذا ماتت ذاكرة أمه. لذلك أخذتني الدهشة، لقد أيقظني كلامها على تذكريات لم تكن لتخطر ببالي، لقد ماتت أمي منذ سنين طويلة.. وماتت ذاكرتها معها، فهل يحق

لي أن أظل حيا. وإن كنت ما زلت حيا فما هو الدليل.. لقد عبرت أجيال من الديدان قبرها ولم تعد متفرغة للالتفات إلى هيكها.. غير أن شيئا ما حدث، فعندما تتوقف الديدان تنطلق الجرافات، وهكذا حصل، وأدخلت مقبرة أُمي في التنظيم وتحول موقعها إلى شارع عريض ليس هذا السبب كافيا لتتحرف السيارات عن أهدافها وتعتزل الأمهات الطريق والأولاد. هذا كان في الماضي.. لكن بعد أن تزوجت، تغيرت الأمور، وصرت أعبر الشارع ولا ألتفت لشيء.. لقد أخذت المرأة التي تزوجتها عقلي شيء غريب، مزيج من الحكمة والجمال، والسيارات المستعجلة، دون حوادث ومنغصات وضحايا.. توصلك إلى الهدف بكلمة واحدة أو برفعة عين، ورغم ذلك عشت بحذر شديد معها وكانت تنغصني نفسي، وكنت أقول: هذه الزوجة تستحق رجلا أفضل مني.

وظللت أنتظر ولم يحصل شيء سوى التقلبات.. بعد ذلك جاء الأولاد واحد اثنان ثلاثة.. عشرة، وبدأوا يكبرون وبدأت أهمهم تكبر معهم، ولكنها أعني زوجتي.. كبرت أكثر مما ينبغي، كبرت أكثر مما أحتمل. وعندما تكبر الزوجة يفقد الزوج حكمته، ليتلفت إلى النساء المجاورات.. وقد تلفتت.. وتماديت.. ورغم ذلك ازدادت زوجتي حكمة وتعقلا.. ربما لأنها لم تكن تحبني كما أحبها.. الذي يحب يفقد أول ما يفقد الحكمة والعقل، لذلك تزايد حبي لها وأنا ألتفت إلى سواها وكنت أتساءل، هل من الضروري أن ترتبط الحكمة بالتجاعيد.. ها أنا أفقد حكمتي يوما بعد يوم ورغم ذلك أتجعد.. وازداد حيا لزوجتي وازداد تلفتها لسواها.. ربما أحزنها ذلك كثيرا، غير أنها لم تكن تصارحني.. لكنها في أحد الأيام قالت لي: بعد عشرة أولاد كبار تتوقف المرأة عن أن تكون امرأة لتصبح سيارة مستعجلة، وأنا أفهم دوافعك.. وإن كنت لا تزال ترغب فتزوج امرأة أخرى.. بعد هذا الكلام.. أحسست بعميق غضبها وحبها وقد غصت بهما واستدارت عني.. ثم أخذت تنهاوى مثل حضارة عظيمة أصابها زلزال.. وكنت أرقبها وهي تعد نفسها للموت ساعة بساعة وغضبا بغضب.. وقد حدثتها كثيرا.. وحاولت أن أغلق الأبواب لأمنعها من الرحيل.. وحاولت أن أمزق الصرر والحقائق، غير أنها كانت تزداد إصرارا، وأخيرا حاولت أن أغلق فمها وأنفها حتى لا تتسرب روحها منها، غير أنها أخذت تنتفخ مثل بالون لكي تقطع ما بيني وبينها وتطير، ثم تدخل الكبد بكل غموضه وملاسه سطوحه، ليحسم المعضلة، ويتحالف مع صاحبتة لإنهاء القضية، ولو لم تكن تحب الأولاد لطارت من أصابعنا ولما استطعنا تعقبها والإمساك بها، فعندما يتدخل الكبد.. تنتفخ الزوجة وتتكور، تنتفخ وتتكور حتى تصبح الكرة الأرضية في نظرها شيئا مسطحا لا يؤمن بالنظريات، ورغم ذلك، ورغم ذلك العمر، جاء من يقول بعد أن غسل جثمانها بأن على الزوج أن يدخل ليودع زوجته.. لأنه سيتم بعد ذلك إدخالها في الطهارة والوضوء، ودخول الزوج لترديعها بعد ذلك يفسد الوضوء والطهارة.

ها هو الموت يأتي أخيرا ليضعني في خزانة الغرباء... فاية طقوس وأية معتقدات، وهذا الجسد المسجى ريفي، خمسون سنة من التجاور والتلاحم والانتقال، حتى انفرست صورة خلاياها وتجاعيدها في وقد تطابقنا وتطابقت فينا الأيام، نبضة لنبضة وخلية لخلية، وحياة لحياة، وموتا لموت، لقد أخذت مني نفسي وأطلقت في نفسها، فلم يعد أحد يقدر أن يعرف أينما الحي وأينما الميت، ثم تاتون أخيرا لتحذثنني عن الطهارة والفساد. وكان غضب لا طائل منه، ثم تدخل أحد الأقرباء وجرني ليعبدني عن ملكوتها، ثم همس في أذني..

- هذا الكلام فيه اعتراض على المشيئة. والموت مثل الطلاق.. يفصل بين الرجل والمرأة، كما

تفصل السكين بين اللحم والدم.

- ولماذا تصبح غريبة، سأل الرجل العجوز كف الرجل القابض عليه.

- حتى تتمكن من مقاضاتك يوم الحساب العظيم، الموت حرة، وهو يجب ما قبله من الأعراف والقيود. ويصبح البعيد قريبا. ويصبح القريب كأنما لا وجود له، ولا ماهية. ها أنا أتلفت مرة ثانية إلى الكلام، لأحاول الوقوف في حضرة المعنى، لذلك حضرت إليك يا سيدي يا حارس المقبرة.

ثم انحنى الأب العجوز إلى يد حارس المقبرة وقبلها.

- أرجوك ليكن قبري قريبا من قبرها، وليكن شديد المجاورة، وليكن الجدار الفاصل بين القبرين رقيقا وهينا.. حتى تختلط ديداني بديدانها... أرجوك.

عندما وعده صاحب المقبرة بأنه سيفعل ما بوسعه، نهض الأب ومضى إلى البيت، وعبرت قربه الشاخصات والكائنات والسيارات، وعبرت الأخبار والحروب، والتصريحات ولم يكن ليلتفت إلى نفسه، وفي الطريق ارتطم الرجل السذال بامرأة وانتبه كأنما هي، وأخبرته المرأة: يكفيني موت واحد.. حاول أن تلتفت إلى نفسك، لا تعد للمقبرة مرة ثانية، سأحضر إليك في أي مكان تكون.. ومن أهلك سأحاول أن أستعيد عذرتي، حتى تستعيد نفسك وأيامك.. ثم مضت المرأة كأنما لم يكن بمقدورها أن تكون.

في اليوم الثاني والثالث والعاشر.. انتظر الأب العجوز العذراء التي وعدته، انتظرها حتى صدمت مفصل الباب، انتظرها حتى كف الأولاد عن القدوم، وبعد ذلك خرج من عمره وأبوته ومعتقداته وصبره وصاح على الأولاد ليجتمعوا عنده.

وعندما التأم شملهم نظر إلى أوقاتهم الضنيّة متحسرا، وقال:

- لقد قررت أن أتزوج.

صاح الأولاد:

- يا للخيانة والأسى... أمنا.. الذكريات، الأشياء المشتركة... زوايا البيت.. لا نسمع.. لا نوافق، لا نريد... هذا افتراء.. هذا تقدم في العمر لا يمكن احتماله.. لقد ذهبت بعيدا عنها العجوز. عند ذلك.. تماوج الجدار وأصبح لنا وشف حتى بدأت ظلال الأم تتلامح فيه، وأطلت بروحها وسجاياها على الأولاد الغاضبين.. وصاحت فيهم.. فانتبهوا إلى وجهها ونهضوا إليها متلهلين.. وصرخوا أمام وحدتها وجفاف حدقتها. هل تسمعين، يريد أن يتزوج، يريد أن يخون، يا للأيام.

عند ذلك صاحت الأم لتوقفهم عند حدهم حتى لا يقوض صراخهم الجدار... وقالت لو أنكم عشتُم ساعة واحدة من الوحدة التي أعيشها، أو يعيشها أبوكم لما أتعبتم حناجركم بالصراخ.. دعوه يتزوج والأفضل أن تبحثوا له أنتم عن زوجة لاقئة.. أبوكم ليس عجوزا، والمسافة الفاصلة بين قبري وقبره ما زالت سميكة وعاتية، وديداني لم تنزل ضعيفة ولا تقدر على الوصول إليه، عندها صرخ الأولاد: ولكن لماذا؟

تابعت الأم الكلام:

- دعوه يتزوج حتى يكتشف فضائي وأيامي وأحزاني... الموت مثل سكين يحول الضغائن إلى هباء.. لذلك جاء من ساعة موتى الأولى من يبعده عني. أه لو تفهمون لحظتها حينني لعناقها، والاستجارة فيه حتى أتطهر وأنجو..

عندما انفص مجلس الأولاد، ظل الجدار حنونا وأليفا، لذلك نهض الرجل إليه ليعانقه ويدخل وحدته وأيامه فيه.

(ثم سمع صوت غياب ولم ينتبه للغياب أحد)

د. أحمد زياد محبك

أم خالد.. والكناري

قبل أن نبلغ الباب، تقول لي جدتي:

«أقعد هادئاً، لا تلعب، لا تتكلم، لا تلمس أي شيء، وإذا أعطتك أي شيء فلا تأخذه، وإذا وضعت الطعام فلا تأكل، أم خالد لا تحب الأولاد».

منذ يومين وجدتي تمنيني بزيارة أم خالد، وتحدثني عن دارها الواسعة الجميلة، وأنا أحلم بها. واليوم قالت لامي:

«هاتي لعماد الثياب الجديدة».

وردت أُمي بامتعاض:

«أنا لا أحب أم خالد، ولا أريد لابني أن يزورها».

ولكن جدتي أصرت، فاضطرت أُمي لإحضار ثيابي الجديدة، ورمتها أمام جدتي، ثم مضت إلى المطبخ وهي تغغم.

وساعدتني جدتي على ارتداء ثيابي، وهي تغغم أيضاً كلمات لم أتبينها، ويدها المعروقتان ترتعشان.

كم الزقاق جميل، وجدتي تمسك يدي الصغيرة بيدها الناحلة الراحشة، وهي تجر خطاها الثقيلة فوق بلاط الزقاق الأبيض المفلطح، وأنا أسير بقربها، ننعطف مع انعطاف الزقاق، ونسير على ستمه الطويل الممتد، أراه منتهياً عند جدار، وكأنه مسدود، ولكن ما إن نبلغ منتهاه، حتى نجد انعطافاً مفاجئاً، فنمضي فيه، ثم نمر تحت كشك خشبي، مزخرف، يظل الزقاق، وتلتقي جدتي بامرأة عابرة، فتحييها وتقاف، لتتحدثا، وتتحدثا، وكان جدتي نسيت أنها ذاهبة إلى أم خالد، وأنا أضجر، أود لو تابعنا المسير، ثم نبلغ جزءاً من الزقاق مسقوفاً، نسير تحته، أنا وجدتي، فتحتوينا عتمة خفيفة، ورطوبة ناعمة، وأحس بمتعة غريبة، وأود لو طال ذلك الجزء المسقوف، ولكن ما نلبث أن نخرج إلى النور، لينفتح الزقاق ثانية، ويتعرج ويمتد.

وأمام باب عريض، من قطعة واحدة، تقف جدتي، تلتقط أنفاسها، ثم تقول:

«هذه هي دار أم خالد، انظر إلى بلاط الزقاق أمام الدار، كم هو نظيف، وانظر فوق، إلى هذا الكشك، هو لها».

بلاط الزقاق المفلطح أمام دارها أبيض لامع نظيف، كأنه غُسل للتو، لا غبار ولا قشة، وفوق الباب يمتد إلى الأمام كشك خشبي مزخرف، يظل جزءاً من الزقاق.

وتمسك جدتي قبضة برونزية معلقة في أعلى الباب الخشبي، وتدق.

ثم تلتفت إلي وهي تقول:

«هذه هي دقتي أنا، أم خالد تعرفها».

حقيقة، لقد دقت جدتي الباب مرتين متتابعتين، ثم دقته مرة ثالثة، وتوقفت.

ويفتح الباب على طوله، وتظهر أم خالد، بقامتها القصيرة، وعينيها الصغيرتين الغائمتين وراء نظارة طبية بيضاء، وأنفها الدقيق، وهي ترحب بجدتي وتكرر الترحيب مرات ومرات، وأنا أرى إلى فيها المتغصن وكأنها تمج الكلمات مجاً من شفتيها الرقيقتين الزرقاوين.

وتمضي بنا في دهليز طويل، ما يلبث أن ينفث على فناء واسع، يذهلني بخضرتها، وكأنه

الجنة التي تحدثني عنها دائماً جدتي.
أشجار وعرائش وزروع تتوسطها بركة فيها نافورة وقد صفت على أطرافها أصص
الزهر، وثمة درج صاعد، له درابزين مزخرف، وعلى كل درجة أصيص زهر، وفوق
الدرجة الأولى قوس حديدية عالية تدلى منها قفص فيه كناري أصفر يتقافز.

وتسألها جدتي:

«كيف حال الزهر عندك، يا أم خالد؟»

وترد:

«تعال، لننتفج، قبل أن نصعد إلى فوق»

ثم تلتفت إليّ سائلة:

«ما زال اسمك عماد؟»

ويطفر الدم إلى وجهي، ولا أحيّر جواباً.

وتتابع هي كلامها، فتقول لي:

«تنبه إلى الزرع، وتفرج مع جدتك، ولكن لا تلمس أي زهرة».

وتمسك جدتي يدي، وهي تقول:

«ابق بجانبني».

وأحس بالقهر، وأنا أكاد ألتصق بجدتي، ولكن سرعان ما تجتذبنني ورود كبيرة
متفتحة، حمراء قانية وصفراء فاقعة وبيضاء نقية، وألاحظ أشواكها الراعية، وأنا أرى إلى
عيني أم خالد الحادتين وهي ترمقني من وراء نظارتها.

ثم نمضي إلى زهور مندفعة في تفتح باهر، كأنها كؤوس، ينفحني عبقها، كالبحار.

«انظري إلى هذا القرنفل؟!»

هكذا تتكلم أم خالد بتيه وإعجاب، وتعلق جدتي مؤكدة:

«ما شاء الله»

ونمضي تحت عرائش الكرمة، بأوراقها الخضراء الزاهية، وهي تمنحنا ظلاً رطباً يانعاً،
وتحتها صفات أصص السجادة بأوراقها الخضراء المنبسطة المزركشة بالأحمر.

وتلتفت إليّ أم خالد قائلة:

«لو كان هذا أوان الحصرم لكنت قطفت لك يا عماد عنقوداً، ولكن حظك هكذا، زيارتك لي
جاءت في الربيع».

ثم تمضي بنا تحت عرائش الياسمين، وتتابع كلامها إليّ قائلة:

«على كل حال التقط من هذا الياسمين المتساقط على الأرض ما تشاء، خبثه في جيبك،

وخذه إلى أمك».

وتعلق جدتي:

«اتركي الآن سيرة أمه»

«ما بالها؟ ما زالت كما هي؟»

«وأكثر»

«كل الكنايات، هكذا، الواحدة أسوأ من الأخرى».

وتمضيان في غمغمة خافتة، لا أتبين فيها ما تقولان، نحن نطوف في الفناء، ونرى الزهور.

وأمام البركة نتوقف، لنرى إلى الماء المتقافز من النافورة، وهو يتناثر في رذاذات ناعمة لها وشوشة هادئة، وهي تلامس صفحة الماء، وفوقها تنهادر ياسمينات بيضاء، كأنها بجعات صغيرة.

«سنشرب القهوة فوق، في الحجرة، فهي أهدأ».

هكذا نتكلم أم خالد، وهي تمضي وجدتي نحو الدرج، وأنا أمنّي النفس في البقاء مع الزهور.

وتلقت إلي أم خالد، وقد أحسّت بترثي، فتقول:

«لا يجوز أن تبقى هنا وحدك، قد تكسر أصيص الزرع، أو قد ترمي العصفور، أو تؤذي نفسك، تعال معنا إلى فوق».

وأمشي في إثر جدتي، ونفسي معلقة بالبركة والزهور.

وأمام الكناري تقف أم خالد لتقول لجدتي:

«انظري، هذا الكناري أغل ما عندي، هو وحده الذي يسليني، يفهم أكثر من بني آدم، يغرد سبعة لحون، أضع له الماء والطعام كل يوم بنفسي، حتى إنه يتناول الطعام من يدي»
وتسألها جدتي:

«وأبو خالد؟»

وترد:

«أبو خالد لا خير فيه، لا يعرف سوى الدكان والمقهى، قبل أن تأتي بدقائق، استيقظ من نومه، صلى العصر وخرج، قلت له لنشرب القهوة معا، قال ساشربها في المقهى مع أصحابي».

ونرقى الدرج، وأنا أنظلم إلى الكناري، وبين أصابعي ياسمينة واحدة، أتشم شذاها

وتلقت إلي أم خالد قائلة:

«لم تلتقط غير ياسمينة واحدة؟ على كل حال، احذر، لا تمد يدك إلى الكناري، حتى لا ينقر أصبعك».

وعند كل درجة تتوقف جدتي وأم خالد، لنتأملأ أصص الزهر، وأم خالد تتكلم:

«هذه الفلة، تفتتح مساء، وتلك هي الحناء».

زهرات الفل تتناثر بين الوريقات كالنجوم وزهيرات الحناء يتراص بعضها قرب بعض في غزارة واندفاع وقد التفت على شكل كف مضمومة الأصابع، وهي تتفح عقبها الفاغم.

وعند قمة الدرج التفت لأرى الجنة الخضراء، وأنا أتمنى لو بقيت هناك مع الكناري

ولكنني مكره على الانصياع.

وأمام باب الحجرة، أخلع حذاثي، وأدخل، في إثر جدتي، فيفجؤني الهدوء، كل شيء في

مكانه، كأن أحدا لم يدخل الحجرة منذ دهر.

أرائك مريحة، مقطاة بملاءات بيضاء، مسدلة، لا تجعيد فيها ولا انثناء، مناوذة صغيرة موزعة في الأركان، تطلوها أباريق وزهريات وصحون نحاسية لامعة، وفي الجدران خزائن

خشبية ذات وجهات زجاجية، تشف عن رفوف مملوءة بكؤوس وصحون زجاجية فاخرة والأخشاب التي تكسو الجدران مزركشة ومزخرفة ومنقوشة. وتبادر أم خالد إلى سؤالها:

«هل تحسن يا شاطر قراءة الآيات المنقوشة على الجدران؟»

ونظر إلى أعلى، فأرى دون السقف على طول الجدران رسوما محفورة على الخشب لوريقات وزهور تحيط بحروف وكلمات.

وترد جدتي، وهي تحتل مكانها على الأريكة:

«عماد ما زال في السادسة، العام القادم سيدخل المدرسة..»

وتعلق أم خالد وهي تقعد على الأريكة المقابلة لجدتي:

«ولكن عمر ابن أختي دخل المدرسة»

«عمر أكبر من عماد»

«لا، أنا أتذكر أنه ولد معه في السنة التي...»

ويحدثم بينهما الجدال والنقاش، وأمضي أنا إلى عمق الغرفة، حيث نوافذ صغيرة من خشب مزخرف، أنظر من خلالها، فإذا أنا فوق الزقاق، وإذا باب الدار تحتي مباشرة، والزقاق يمتد، وأنا أرى إلى أسطحة المنازل، المتألقة تحت أشعة الشمس المائلة إلى الزوال، وثمة غسيل أبيض نقي منشور على حبال في سطح مقابل.

ويجيبني صوت أم خالد:

«لا تحاول فتح النافذة يا عماد، حتى لا تقع»

والتفت إليها، وهي تتابع الكلام إلى جدتي:

«لا أريد لنسمة الهواء أن تدخل، حتى لا تحمل الغبار، كل يوم أشقى في المسح والتنظيف».

وتناديني جدتي:

«تعال يا عماد، اقعد بجواري»

وتضيف العجوز وهي تنظر إليّ بعينيها الصغيرتين الحادثتين البارزتين من وراء نظارتها:

«نعم، تعال اقعد هنا بجوار جدتك، هذا أفضل»

وأترك النافذة، أمشي متمهلاً، أدنو من جدتي، وأقعد بجوارها.

وتنهض أم خالد إلى الخزانة، تفتحها، تخرج منها صندوقاً معدنياً صغيراً، تضعه على منضدة صغيرة، وتبادر إلى فتحه، فتخرج منه بضع قطع معدنية، تشبه موقداً صغيراً، ولكنه مفكك محطّم، أظنها ستعطيني إياها لآلهو بها، ولكن أفاجأ بها وقد ركبت بعض القطع إلى بعض، وإذا هي موقد صغير.

وترجع إلى الخزانة، فتحضر منها زجاجة فيها سائل أزرق، تفتحها، فتعيق الحجرة برائحة نفاذة، تذكرني برائحة الكحول الذي مسحت به أمي ذات مرة أصبعي المجرّوحة، وتصب من ذلك السائل الأزرق في خزان الموقد الصغير، وتشعله بعود ثقاب، فيتصاعد لهب أزرق.

ثم تأتي بغلاية تضعها على الموقد، وأدرك عندئذ أنها ستعد القهوة.
وتتابع أم خالد عملها بهدوء ودقة، كل حركة بقدر وحساب، وهي تثرثر، تارة تتحدث
عن الزهور وأخرى عن الكناري وثالثة عن القهوة وطريقتها الخاصة في تحضيرها، وهي
ما تفتأ تحرك المعلقة في القهوة ولهب النار يتدفق تحت الغلاية، وهي تبعداها عن اللهب
تارة وتدنيها منه أخرى، والقهوة ترغي وتثور.

جدتى وأم خالد ترشقان القهوة بهدوء شديد، وشذاها العبق يملا الحجرة، وجدتى
تنثني على مذاق القهوة وطريقتها المتميزة في إعدادها، وأم خالد تزهو.
ويعلو في الخارج ضجيج أولاد يلعبون بالكرة، وهم يصخبون ويتصايحون في
ضوضاء عالية.

أم خالد تنهض غاضبة، تحمل دورق ماء، تفتح النافذة، تصيح بالأولاد لاعنة شاتمة
مهدة، ثم تدلق الماء.

ويبتعد الأولاد، وتغيب الضجة، ويطفى السكون، ولا أحس سوى رشفة جدتى أو أم
خالد للقهوة، وأنا قاعد لا أتحرك.

ويتسرب إلي نداء الكناري، وهو يغرد في دفق متصل من الأنغام المنوعة الملسونة، بين
تقطيع وإرسال وصفير وشد ونداء وخفوت يكاد ينقطع ليدخل في ترجيع جميل يتدفق
إثره صفير متصل.

وأميل على جدتى، وأهمس لها.

وتسال أم خالد:

«ماذا يريد الولد؟»

وترد جدتى:

«لا شيء»

وأصبر قليلا، ثم أميل على جدتى، وأهمس ثانية، ففتجاهلني جدتى، ومرة أخرى تسال
أم خالد وكذلك يأتى الجواب نفسه:

«لا شيء»

وتنهض أم خالد إلى الخزانة، تفتحها، تخرج تفاحة حمراء كبيرة، جانبيها معطوب قليلا،
تقدمها إلي، فامتنع عن أخذها، وتلع علي، وأنا امتنع، وتشير إلي جدتى أن خذها، فأتروا
قليلا، ثم أخذها، انقلها من يد إلى يد، ونداء الكناري يمتد ويمتد.

أضع التفاحة على الأريكة بجواري، وأهمس لجدتى، وتسال أم خالد:

«لعل الولد يريد الذهاب إلى...»

وقرد جدتى:

«يمكنه التأجيل حتى نذهب إلى البيت».

وتمر منهية صمت، والكناري ما يزال يرسل نداءه.

وأنزّل عن الأريكة، اتكئ على ركبة جدتى، أضغط عليها، أهمس لها، فتهم جدتى
بالنهوض، وتسألها أم خالد:

«إلى أين؟»

وترد جدتي:
«أرجو أن تاذني لي في الذهاب، سأزورك في وقت آخر من غير الولد، خطاي أنني
أحضرتة معي».

وتعلق أم خالد:
«إذا كان يريد الذهاب إلى الحمام فليذهب»
ثم تلتفت إلي لتقول:
«هيا، الحمام تحت الدرج مباشرة»
وأضي على الفور باتجاه الباب، وقبل أن أخرج، يستوقفني صوت أم خالد، وهي تقول:
«ولكن تنبه، لا تقطف الزهور، ولا تترك الصنبور مفتوحا، ولا تحاول الوصول إلى
القفس». وافتح الباب لاستقبال الخضرة والماء وتغريد الكناري.

وأضي كالفراشة، أعود على الدرج، أدخل الحمام، ثم أخرج سريعا، أرقى درجتين أو
ثلاثا، وأقف لأتملي الكناري.
الكناري يغرد، وفرة من الريش الناعم عند عنقه تتدافع وفق ترجيعه الصوت، وحين
يرسله ترف الريشات.
أراه يميل بجانب رأسه نحوي، كأنه يرمقني بعينه السوداء المتألقة، ولونه الأصفر
الفاقد يشع.

لماذا تعلق أم خالد القفص ههنا، لماذا لا تعلقه هناك تحت عريشة الياسمين، قريبا من
النافورة والورد والقرنفل؟ يا ليتها تنزل هي وجدتي، لتقعدا هنا، لست أدري ما الذي
يعجبهما في تلك الحجرة ذات الملاءات البيضاء، كأنها حجرة الملائكة.
وأضع رجلي على حافة أصيص الحناء، أمد يدي إلى قفص الكناري، أجده قريبا.
الكناري يتوقف عن الغناء، يهبط إلى أرض القفص، يرمقني، أمد يدي إلى القفص أكثر
فاكثر.

وإذا أنا على الأرض والقفص، وأحاول النهوض بصعوبة، ذراعي تؤلمني، وكذلك
جبهتي، والقفص إلى جانبي، تناثر منه الحب، وسال الماء والكناري يتقافز مدعورا.
وأحس بشيء ما دائن يسيل على جبهتي، أمسحها بيدي، وأنظر، وإذا الدم.
يجب أن أعيد القفص إلى مكانه، يجب أن أمسح الدم، ولكنه يلوث قميصي.
يا إلهي، أين أنت يا أمي؟
وأنادي جدتي.

وعلى حافة البركة تجلسني جدتي، وأم خالد تضغط على جبينني بشيء ما، ثم تلف رأسي
بعصاة.

والقفص ما زال على الأرض، والكناري يتقافز.
ووراء الباب تودعنا أم خالد، وهي تلح على جدتي أن تزورها مرة أخرى، وأن
تصطحبني معها، ثم تناولني طاقة زهور، وهي تقول:
«لا، لا يا حبيبتي، لا تحزن، أنت ولد شاطر، فذاك الكناري والزهر كله، ولا يصيبك
مكروه» وقبل أن تغلق الباب وراءنا، تقول لي:

«انتظر يا عماد، انتظر، نسيت التفاحة، سأحضرها لك»
وأرد:

«لا، شكرا يا خالة، تكفيني الزهور»

وأمضي في الزقاق، أنا وجدتي، معصوب الرأس، أحس بالتعب والدوار.
وأدخل البيت فتذعر أمي، وتصيح مستنكرة:

«ما هذا؟ دم؟ الولد وقع؟»

وتضمنني إليها، وهي تلتفت إلى جدتي معاتبة:

«قلت لك لا أريد أن تصطحبيه معك في زيارة أم خالد، أنا أعرف، هذا كله من عين أم خالد، عيناها حاسدة، تبلى بالعمى، عجوز النحس، لم ترزق بولد، لذلك لا تحب الأولاد».

وتفك العصاةة عن رأسي، فينفجر غضبها، وتصيح:

«بن، بن تسد به الجرح، الله يلعن القهوة، ويلعن...»

ثم تشدني من يدي، وتمضي بي عبر الزقاق أيضا إلى الطبيب.

وفي صباح اليوم التالي توقظني أمي باكرا

عصافير وطيور وحمام كثيرة كثيرة، كبيرة وصغيرة، بألوان مختلفة، تحلق، تحوم،

ترف، كأنني أراها من وراء زجاج سميك، الزجاج يتحرك، فتكبر تارة وتصغر أخرى،

تقترب حيناً، وتبتعد حيناً، الزجاج هو الذي يحركها، زجاج من نوع خاص، كأنني أراها من

قمة الدرج في منزل أم خالد، كأنها تمضي في اتجاه واحد، تتجه إلى سمت محدد، كأنها تتجه

إلى ذلك الزجاج بمنافيرها، الزجاج يختلط بالزهور، ويشعشع بالوانها، فيغدو أحمر

وأخضر وأصفر وأزرق، العصافير تصفر وتصفر، أحدها ينقر الزجاج.

هو حلم إذن، وأمي هي التي تنقر باب غرفتي، وتدخل، ليمسح بيدها على رأسي، وخدي،

وهي تقول:

«هيا يا عماد، انهض، تعال لتنظر من جاءنا في الصباح».

طوال الليل لم أنم، وأنا أحس بالنبض في موضع الجرح. وأرى الطبيب من وراء نظارته

الطبية البيضاء، وهو يميل على رأسي بصدريته البيضاء، ثم يأتي بعصاة بيضاء، يلف بها

رأسي.

ولكن، من يأتيينا في الصباح؟ ولماذا توقظني أمي؟ هل هو الطبيب جاء لينظر في

الجرح؟

وأمضي مع أمي إلى غرفة الضيوف، فأجد جدتي، وبجوارها على الأريكة أم خالد،

وهي ترمقني بعينها الصغيرتين من وراء نظارتهما البيضاء، وأرى أمامها على

المنضدة شيئا ما كالصندوق مغطى بملاءة بيضاء كالملاءات التي تغطي بها الأرائك في

حجرتها.

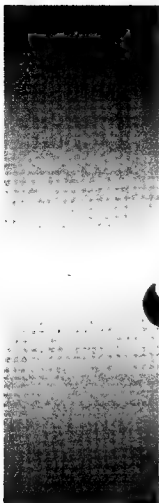
أتمسك بيد أمي، وأشدها، أريد العودة، والخروج من الغرفة. ولكن جدتي تبادرني

قائلة:

«تعال يا عماد، ارفع الملاءة لترى ماذا أحضرت لك خالك أم خالد»

وأحس بحركة تحت الملاءة، وسرعان ما أدرك أن أم خالد قد أحضرت لي القفص وفيه

الكناري.



النياشين

أو... هو الذي رأى

بقلم: فاطمة الصفار

جلس ينظر إلى مدينة أورك الجميلة مفترقا في التدخين ليساهم في التعبير عن ضعفه الداخلي وليساهم في الوقت نفسه في أنسنة ذلك البطل في داخله.
كانت مدينة أورك ذات الأسوار العالية حيث الناس يرتدون أبهج الحلل وفي كل يوم تُصنع فيه الأفراح كان يشعر بأنه وحيد بسبب أحد أحلامه.
فقد حلم بسقوط نجم من السماء إلى الأرض.. وعندما اقترب منه ليقبله وينحني عليه كما ينحني على امرأة اختفى ذلك النجم...
وبعد هذا الحلم قرر أن يكتب رسالة بسيطة تشعره بأورك وليعبر عن حالته النفسية فكتب:

إلى طفلي الحبيب... جلجامش.

أحبك لأنك تحب الزهور ولأنك ترسم عالما جميلا به ثلاثة أقمار... ولأنك ثلاث أمنيات في وقت واحد أن تصبح فدائيا عندما تكبر.. أن تصبح رائد فضاء وأن تصبح جزارا تدبح الخراف والماعز.. فكم أتمنى أن أصبحك في يوم ربيعي أو خريفي فناخذ فخاخا لنصطاد عصافير وناخذ معنا خفافس كثيرة.. أرجو ألا ننسى أن نأخذ خفافس، فالعصافير تحب الخفافس الأسود بالذات.. وعندما ننصب لها الفخاخ وترى لون الخفافس الأسود تأتي بحذر وبسرعة شديدة، وبعد ذلك نترقبها أنت بعينيك وأنا بعيني وبهدوء ثم لا خيار لها.
تلك العصافير المسكينة.. عصافير مدينة أورك ذات الأسوار العالية ستتعلم منها يا بني ألا تكون وفيا للموت رغما عنك مثل مقامر.
أما إن أردت أن تعرف تاريخ موتها الهاديء في أورك فقد كان في يوم تزاجها.. سأصف لك زمن هذا اليوم بالضبط.
كانت خيوط الفجر الأولى قد بزغت كما كان يوما أزرق سماويا جميلا أنجبت فيه عصافير كثيرة.. وفجأة سمعوا مناديا يناديهم بصوت جبار.. يا عصافير مدينة أورك:

«من يكون في المقدمة

يحفظ حياة من يمشي وراءه»

حينها خافت العصافير قطار بعضها واصطدم بجذع شجرة كبيرة ومات.. أما البعض الآخر فبقي خائفا لا يتقدم خطوة.
واستمر المنادي ينادي بأعلى صوته كطاغية:

«يا عصافير أورك.. تقدموا.. ولا تخافوا.. ستعبرون مياح الموت وتقاتلون الجبال.. وإذا ما سقطتم في النزال فسأمر أورك بأجمعها تبيكم.. وأمر الفادات أن يمزقن ثيابهن حزنا عليكم كما سأمر جميع الشعراء ليكتبوا القصائد الخالدة عنكم. أما أنا فسأطيل شعر لحيتي حزنا عليكم وأبكيكم ليل نهار وساملا كرشي بالخمر... وبعد أن تتوالد أجيالكم سأمر بتخليد أسمائكم وسأكتب على أضرحتكم التي سأرصعها بالآجر والزمرد «هنا يرقد أبطال وشهداء أورك الجميلة».

والآن هي أمامك تسقط يا ولدي وتموت بالمثل تلك العصافير.... عصافير أورك ذات الأسوار العالية حيث الناس يرتدون أبهج الحلل، وكل يوم تُصنع فيها الأفراح كالأعياد... ستتعلم منها كيفية تحملها لهذه الحرارة.. حرارة الشمس الحارقة.

أما إذا أردت أن تعرف تاريخ موتها الهادئ فقد كان في يوم تزواجها.. سأصف لك هذا اليوم: بالضبط كان كل شيء حوله هادئ.. وكانت الساعة تشير إلى العاشرة مساء.. ولم يكن يسمع إلا أصوات عجالات دبابتة الحربية وصوت عواء متواصل لكلب شرس يقف خلفه يراقبه من بعيد.. كان الظلام دامسا.. والخوف دامسا ولم يكن هناك ضياء.

سار في دبابتة خمس ساعات ثم خمس ساعات أخرى ولم يكن يرى ما أمامه وما خلفه فقد كان الظلام دامسا والعبث دامسا. وفجأة رأى أمامه ومضة ضياء شاعت فجأة واخترقت دبابتة وبعدها أخذ نفسا عميقا وكان الموت دامسا.

يقولون إنه لم ينتبه أو يحذر من هذا الشعاع الذي ثقب دبابتة فيومها كان مريضا وكان يشعر بالبرودة نتيجة ارتفاع درجة حرارته وإصابته بنزلة برد حادة فغفل لحظة وتخيل عشه فراوده شعور حميمي.. وفي هذه اللحظة التي مات فيها يقولون كان يشم رائحة القمح فقد كانت تنتشر هذه الرائحة في كل مكان.

والآن ها هي تتساقط جميعها أمامك.. يقولون إن عصافير أورك يوما عندما ماتت تراكمت فوق بعضها بالأكوام فلم تستطع أن تتعرف عليها باقي العصافير لأنها انتفخت بسبب حرارة أشعة الشمس المحرقة.. أما البعض الآخر فانفجرت أمعاؤها ومصارينها واختلطت بنياشين البطولة والشجاعة النحاسية ما عدا عصفورا واحدا استطاعوا التعرف عليه فقد وضعت أمه في رقبتة سلسلة بها حجر أزرق صغير كتب عليه «في كل خطوة سلامة».

أعاد النظر إلى مدينة أورك الحزينة ثم أنهى رسالته

وأخيرا ابني الحبيب

أرجو أن تكون رسالتي مفهومة وخطي واضحا كما أتمنى أن تزورني لتقبلني قبله الوداع المكررة.. إنى انتظرك بفارغ الصبر.

ملاحظة هامة:

هناك آلاف الأمور المشابهة أتمنى أن أخبرك بها يا ولدي عندما تعود فما هو رأيك؟ وهل ستجد لها حلا؟ أم لديك قرارات أخرى إنى أطرح ثقتي بك

هذا ودمت لي

المرسل - والدك الجندي

المكلف... لطيف عباس

«الخروج في صباح ماطر»

كريم الهزاع

ما بين الصحو والإغفاء تناهت إلى أسماعه الأصوات مرة أخرى، السادة ميم وباء وراء يتحدثون عن مسلسل الاستسلام، والسيدة سين لم تكفها النقود لشراء الزيت والخضر والدقيق، وهي مشغولة بتقليص المتطلبات والطرح والجمع وإحصاء ما في يديها من نقود، والسيد هاء يبيع البالونات ولا أحد يشتري، والسيدة ياء والسيدة نون تتلامسان وسط الزحام بلذّة وسرية رغم أنهما لم تتعارفا من قبل، والسيد لام يتباهى بليلة العرس ويتحدث للسيد عين عن الشراب الذي ذاقه لأول مرة من بقايا الأكواب، ثم يُطلع السيد عين على بقايا الدجاج واللحم في علبة بلاستيكية، والسادة، والسادة، والسادة كلهم لا يعرفون حكاية أيوب الشامخ.

أيوب الشامخ يندفع بجسمه نحو الجهات، يرى وجه المدينة المقلل برائحة المطر والتراب والأشجار التي لا تثمر، ينظر إلى وجوه الناس الشاحبة المريضة التي تطلب كسرة خبز وجرة ماء، كلهم أغلقوا الحوانيت والمشاعل، لم يعد هناك من يطلب حياكة أو تطريزا، لم يعد المال حتى في المخازن، المال في أيدي الوسطاء الذين يحفظون أسماء وتواريخ الصفقات، أما الوجوه الشاحبة المريضة فغالبا ما تستيقظ في الهزيع الأخير من الليل على أذان المؤذن لتستعيد الأحلام المرعبة وتتوارى تحت لحافات الصوف البالية، وفي الغد لا تفتح الدكاكين استمرارا في الإضراب أو التظاهر، هذا هو الحزن الذي يفرق في برك المطر الأسنة، هذا توهج يشع في الساحات، ضحكة صاخبة تجلجل في المقهى. أوراق النقد تختلط بماء المطر / الرصاص.

«استيقظ»

أنا من أريحا حجر الأضحية، في المنتصف، لدي علامة النار، الطفل الوحيد الطميع لأبيه يهب نفسه لمحرقه الأب.. يا إبراهيم، يا إبراهيم لا تفعل شيئا. هذا هو الكبش. ماذا يمكنه أن يفعل بمثل هذا الحجر، أيسكنه؟

ثمة شظية من الحجر كانت على الأرض وسط الزحف المحترق المتخلف عن حزمة الحطب التي استخدمت في المحرقة، تناول شظية الحجر ثم أخذ عودا من الحطب بسماكة الإصبع ومتفحم الطرف في يده التي كانت جافة، نظر إلى البحر بطرف عينه، رآه يبتعد بسرعة كبيرة تاركا وراءه بلدانا وواحات وجبالا وسهولا وغابات كثيرة وأنهارا هادرة وبلدانا أخرى أيضا بمناخات متنوعة، وقبابا ذهبية وسكرا وملحا في وسط الحجارة الدامية، وبخورا. وبسرعة فائقة ابتعدت كل هذه البلدان عنه حاملة بضع بتلات من قوته وبضع مرققات من احتضاره المتعاقب، وتركته مرتديا جلد أمله الفضفاض، سمع لغات، بعضها للنجيب، وبعضها لصرخات الهلع وبعضها الآخر كان شاردا كمداعبات صبية عاشقة أفزعته قوة عشيقها. لن يأتي إلى نهاية أمله، الصرخة الأخيرة: ملعون قدام الرب الرجل الذي يقوم ويبنى هذه المدينة أريحا. وكل المدن العفنة.

«استيقظ»

كان البحر شكل سرير أو العكس، لكن الجدران الطينية كانت ذات شفافية الرقراق وأرتجافه بحيث شعر ببرودة منشطة. حلم أنه ولد من الموت الذي لم يكن لديه أي مبرر لتسليمه إلى الألم. ليلة وحشية عجنّت لحمه أيضا وتركت هذا الشذى العذب على جبينه وعلى رقبتيه، منذ الآن انتهى الألم.

«استيقظ»

سأستيقظ لأضربها بذلك. كان نومه استراحة، استراح كما لم يسترح من قبل بعد نومه. كان وحيدا على السرير ولكن في الأمر ما يدهش، فزوجته تنهض مبكرا! غير أنه لم يجدها في الغرفة وكانت تغفو بظهرها إلى الحائط وتجلس على حصيرة فرشت على الأرض. وكانت فاطمة ممسكة بمسبحة في يديها، وجهها منقبض من الألم والإنهاك، وعلى الحصيرة بجانب ساقبي زوجته رأى شظية من حجر بلون التراب وقطعة من شجرة الزيتون، رأى رملا على قدمي زوجته. نظر حوله كما لو كان يحاول أن يفهم، ما من نور كان يتسرب من النافذة، فتح النافذة فدخل الليل إلى الغرفة مع قليل من الريح الذي محا من عينيه المنظر الشاذ لغرفته.

انحنى أيوب الشامخ من شموخه ورأى نجمته بادية وراء الأسواق رأى الوجوه النسائية تحطم خشب المشربيات المخرم، وتلوم، والشبابيك تفتح، تطل منها جميعا وجوه قمرية ورؤوس ملفوفة بمناديل رمانية اللون وأخرى خضراء، كان ينتظر ساعة الخروج في صباح ماطر.



خط الوجود

محمد علي وهبة - مصر

ميلاد جديد للغد يخترق الزمان والمكان ليفاجيء الدنيا برؤية جميلة، والأشجار والأعمدة الحاملة لخطوط الكهرباء والهاتف والمباني كلها تنتدفع بقوة في الاتجاه المضاد، كأن القطار الذي نستقله ثابت وكل شيء من حولنا في حركة أزيالية خاطفة، بلا توقف لالتقاط الأنفاس.

(ينعشني الإحساس بهدير الإنطلاق في الطبيعة الساكنة للأشياء).
بقيت أتأمل أفاق السماء المتوحدة، المائلة نحو الأرض في صلابة مشتتة بألوان الضوء. أيقظني صوتها العذب من تأملاتي وهي تسألني:

- وماذا عن ثمن الأرض؟

تناثرت ابتسامتي في حنايا وجهي وأنا أقول لها:

- بالطبع سندفعه لهم على أقساط عندما تثمر.

كان القطار قد بدأ بنا بكامل سرعته المذهلة، وصوته الرقيق يختلط بأصوات الجالسين معنا في نفس العربية. كانوا جميعاً من الشباب. يجلس كل فتى وفتاة على كرسيين متجاورين مثلنا، وملامح وجوههم تتفجر ببريق الأحلام الطائرة والملونة. بدأنا بالدخول في أجواء مدينة الإسماعيلية المتألقة بأشجارها وحدائقها المزهرة حول صفوف طويلة من البيوت الأنيقة على جانبي شوارعها اللامعة. أحسست بالحرز فجأة وأنا أتذكر ما حكاه لي أبي عنها في أيام الحرب، وكيف تهدمت مبانيها الجميلة تحت تأثير القذف الناري المعادي. وكيف هاجر الكثير من سكانها إلى المدن الأخرى بحثاً عن الأمان، وكيف بقي هو مع الكثيرين غيره للدفاع عنها من الجيش، حتى عادت إلى جمالها البهيح.

تغير صدى صوت القطار وهو يختلط بصوت ملشيش مياه القناة المصبوغة بلون السماء. لم يستغرق سوى دقائق مخطوفة من أحشاء الزمن، حتى انتهى من عبورها. كان نبض قلبي مخطوفاً، ونظراتي تغوص في مياهها النابضة بالحياة، وأنا أتذكر ما قاله لي عنها. ملت برأسي نحوها مشيراً بذراعي نحو النافذة:

- بقينا ست سنوات نستعد لعبور هذه المياه أثناء الحرب.

ثم قلت لها في حزن وأنا ألقى نظرة وداع أخيرة على امتدادها الساحر.

- ارتوت بدماء الآلاف من شهدائنا.

رأيت حلماً متألّقاً بأضواء الكون في نظراتها، وخصلة من شعرها المصبوغ بلون الليل الساحر تتراقص على جبينها من تحت قامطة شعرها وهي تقول لي:

- ألم يتغير كل شيء الآن؟

اشتعل وهج نظراتي ببريق نظراتها، ووجهها يسطع بالحنان وهي ترفع يديها الجميلتين، وتنشغل بتخبئة خصلة الشعر المدلاة على جبينها داخل قامطة شعرها الملفوفة ببساطة حول رأسها.

عدت إلى النظر من النافذة نحو سطوع الفضاء الفسيح. انغلقت عينايا على سحر أضوائه المتوهجة، وإحساس جميل شفاف يحتويني، ويطير بنبض قلبي في أطراف الكون العلوية المضيئة. انفتحت عينايا على صدى صوت القطار وهو يتردد بين أبراج المباني الجديدة العالية على الضفة الغربية للقناة.

كانت تتأمل معي في أنبهار مدن سيناء الجديدة، وغطاء الخضرة العميقة المبسوطة

على امتداد البصر وهي تطيح برأسها يمينا ويسارا من خلال نوافذ القطار. جاءني صوتها مختلطا ببريق انبهارها وهي تقول:

- كنت مترددة في المجيء معك.

- لماذا؟

قالت وهي تفتح ذراعها، وتهز رأسها في سرور:

- كنت أعتقد أن أراضي الصحراء الغربية أو السودان ستكون أفضل.

سألتها مبتهجا:

- والآن؟

قالت وأنفاسها تختلط بوهج نظراتها:

- لم أكن أعلم أنها بكل هذا الجمال.

انجذب اهتمامنا فجأة إلى تمثال (النهوض)، وكان عبارة عن مجموعة كبيرة من الأجسام البشرية هائلة الضخامة، ذات شكل انطلاقي إلى أعلى، ترتفع أذرعهم بكامل امتدادها العلوي، بعروق وشرابين نافرة، متفجرة بالقوة، مع رؤوسهم المرفوعة عاليا في أحشاء الفضاء، تتشابك أصابع أيديهم، تتلاحم أكتافهم في قوة هادرة بعنفوان روح التوحد، وتعابير وجوههم تعصر بشدة، كما لو كانت كائنات حية مشحونة بالنض والآنفاس. أحسست بدمعتين كبيرتين ترتعشان في عيني مع ارتعاش ملامح وجهي من فرط إحساسي بالفرح، وأنا أشاهد لافتة عريضة بجواره مكتوبا عليها اسم المكان بخط بارز كبير. كانت حروفه مصبوغة بلون ذهبي لامع. ربما لسرعة القطار لم أتمكن من قراءته جيدا، لكنني استطعت أن التقط بنظراتي بعض الحروف بشكل خاطف، وتناسيته سريعا وأنا أنشغل مع الباقيين بتأمل الطبيعة الساحرة في المكان الذي وصلنا إليه أخيرا لنعانق حلمنا الأبدي في وهج الانفجار، كان كساء الخضرة العميقة ممتدا على مرمى البصر من حولنا، تتخلله أشجار النخيل العالية، وأبراج الكهرباء المتولدة من طاقة الشمس بحواط مرابها اللامعة تحت ضوء الشمس، والبيوت الواطئة الأنيقة ذات الشكل الموحد والتنظيم الهندسي الخلاب تتمدد بلا انتهاء مع امتداد بساط الزروع الخضراء. اختلط صوت القطار فجأة بصوت طشيش الأمطار الغزيرة في المكان، واضطرب الجو من حولنا بلونه القضي، المشع بالبريق واللمعان، وهو ينقر نوافذ القطار، وينساب كما دموع الفرح على ألواح الزجاج.

انفتحت فجأة باب العربة التي نجلس بداخلها كاشفا عن وجه امرأة جميلة، ترتدي زيا رسميا أخضر اللون، وعصابة رأس لامعة تحجب خصل شعرها في بساطة أنيقة. امتلات العربة بابتسامتها الرقيقة، وصوتها المهزوز المنبعث من جهاز صغير كانت ترقعه بيدها أمام فمها، ونظراتها تتوهج بألوان الطيف، وهي تقول لنا في رقة وابتهاج:

(مرحبا بالمتزوجين الجدد في أرض الأمطار الصناعية).

المحفل الخاص

عدنان شيخ الأرض - مصر

... هل يسعني معكم غير قول الحق؟ كم كرهت هذا المكان مسبقاً والذي يعمل فيه زوجي قبل أن أتكمل بزيارته! لكم أفاض زوجي العزيز في تصوير قبح كل ما يحتويه وانزعاجه الشديد بالعمل فيه ولعجي لم أدر سبباً لانكيا به الدؤوب على المكوث فيه، ولساعات متأخرة من الليل، مما أثار ظنوني بأن الأمور تخفي أسباباً غير معلنه لا بد لي من كشفها، حتى يصدق قلبي ما تحكيه عيني! ولأن أمي قالت لي يوماً لا تنظري إلى كلمات الرجال ولكن انظري في معانيها. ركنت عربتي في مكان قصي وأنا أمسح بنظراتي ما يصادفني علي أقهم، حتى ازدادت قناعة بصديق تصويره وبذاءة المنطقة للعين. صدمتني طبقات كثيفة من الغبار، وطياتها كانت حائلاً وقها دون بزوغ قرص الشمس لنا. وفي جرة وتطاول خنقت الشمس في عليائها! تناشرت عشوائيات غبراء مقززة، صنعت مع الضجيج الذي طمس السمع، والأحوال القذرة المنقشة لوحة للكمة العيش مغموسة بأجفان الموت! فاز روعي بنظراتي اليائسة التي تحيا في وريف برجها، بها دمي النظافة خلائق تمارس الحياة في روتينية سليطة، مغلفة باستسلام ناعس قاتل. مما ملأ إحساسي بالقرقر على رضائهم بالضميم، يتواتر إحساس بالندم على مجيئي هنا. ويبدو أن الهيئة المسئولة عن المحافظة على البيئة بمصرنا قد هاجرت إلى أقطار أخرى يهملها الناس! بدأت زخات هائلة علينا من سحابة الاسمنت والبلوى التي مدت أذرعها الطويلة بجسارة إلى رداثي وشعري ووجهي، عبثاً أحاول نقضها، فلا أملك إلا تهديده يأس ترابية، أوشكت أن تبتلع حماسي، فأفر بنفسي لاغية الهدف من وراء قدومي، واستكشاف الشركة المصونة والتي زوجي المصون رئيس مجلس إدارتها المس بنفسي الحكاية.

وأرى تلاطم محاولاته في كبح العاملين وهرائهم وأطماعهم البليدة العطشى وعنتهم الملعون على حد تعبيره، وضجيج الذي تضيق فيه لياليها النادرة، مفرقا عواطفي في جفاف حديث النكد واللوعة عنهم، وعن جبروت رئيس المؤسسة، وسوط الوزير الذي لا تعنيه إزاحة العراقيل والتي دونها علاء الدين ومصابيحه السحرية!... هـ... هذا كل ما يصلني منه منذ توليه لعبة الرئاسة والكراسي! .. نفسي تهكم عليّ وسخريتها الجارحة تسألني كيف ستفذين إلى كهف ومغارة زوجك «غندور بابا»؟! وهناك يا ساذجة جهابذة الأمن الخاص يحمونها من المتطفلين أمثالكم!.. وجمت لا أحر جواباً بعد أن قرعنتني حجة النفس. تشاغلتن بنفص ذرات الاسمنت المتلاحمة التي يتقيهاها جو المكان جالبة عليّ. نظرات الناس تنفرس في امرأة شاذة تزيع عبثاً تثاراً اسمنتياً متلازماً، لا معنى ولا طائل من دفعه «يا عالم.. أخشى ما أخشاه أن تدفننا سلبياتنا.. فلا تظهر غير تباب صلعاتكم»! أبصرت رجلاً يسلك وجهتي للشركة، واثق الخطى، نظيف اللبس يحتفل بوجه شرح.. طلق.. مريع. داعبتني الآمال تتوسم في الرجل مفتاحاً إلى مغارة زوجي «أسفه شركته»! هرولت خلفه حتى كاعبته فلامحته بتحية وبسمة ودية، فبادتني القسيمات المريحة ابتسامة من اعتاد مخاطبة ود كل الناس. لا أدري ما الذي أوحى إليّ بأنني في حضرة مصارع من عصور الفرسان، أو أحد فرسان عمرو بن العاص المغاوير! ادعيت أمام الرجل أنني زوجة لأحد العاملين المرضي، أجد وأسعى

لمستحقاقه عند زملائه. كنت أحدثه وأتغذى ملامحه بتؤدة لعلّي أنفذ إلى ما وراء القناع حيث يخفي البشر حقائقهم. جاوبتني شهامته التي توقعتها نفسي، مرحبا باصطحابي، وهو يطيب خواطري بأن كل أمن الشركة أصدقاء وأحاب. ضبطته هو الآخر يبحث عني خلف وجهي الخالي من المساحيق، لكن حملقته طفرت بحمرة الخجل إلى وجنتي، حتى جذبني صوته الممتلئ برجولة الواثقين، وهدوء المثقفين، فلا جعجعة ولا قرعقة أرجوكم لا تمنحوني اثم ظنونكم ولزاتكم. فوجهه القمري المترقق بالعافية والبأس، عيناه الصريحتان الوضيتان وحاجباه المتواصلان، ثم وخطة الشيب الذي غزا عارضيه، أضفت عليه بهاء ومعاني مريحة!

.. لم أفهم معنى للمحة الخبث التي تسلفت إلى تقارنه بزوجي «غندور بك» في مشيته الهزلية التي يترسم فيها فنان مرح، يطالعنا بطلبة صدره بارزة أمامه، مطوحا بعجيزته إلى الورا! من مشية الواثقين التي يخطر بها الرجل السائر بجانيبي!.. حتى نبرة زوجي السخيفة الهندام، مع سمرة وجهه التي يحملها الوافدون من أقاصي الجنوب وغور الصعيد، وإن كانت تنقصه جرأتهم وطلعتهم لا توحى إليك بأهمية مركزه الاجتماعي! عدت من رحلة المقارنة الخبيثة حين سمعته يسأل عن اسم زوجي! فادعيت أول اسم طرأ ببالي! قدم لي نفسه «امام» فأحسست أن الاسم يلبس صاحبه! لاحظت عن مقربة مشارف البوابة. وفي أدب عريق الاقتناع، طلب مني يدي لتكون في كفه حتى يتيقن رجال أمن الشركة أننا معا، فتركتهما معه، وكان كل ذهباتي قد أدركها الرجل وأدارها! خفت من نفسي علي لأنها في بعض الأحيان تتمتع بطيش عارم! لكن الله سلم بعد أن غدونا بين كوكبة من الحرس، حياهم الأستاذ امام. اعترضنا أطولهم لسانا وأسلطهم دعابة بقوله: ايه يا استاذ امام الدمام جاءت بك ترجعك لنا؟ فضاحكه امام غامزا. يا رجل، اتق الله.. دي ما صدقت أنى سويت معاشي وقعدت بجانيبي! تعالت الضحكات التي أزالته مني توتري، وإن تعثرت في خجلي أه منكم معشر الرجال، عندما يترك لشدقكم الحبل والغارب! بادره آخر بقوله: هل في نيتك زيارة سي زفت كما وعدته؟! فأجابه الأستاذ بلا مداورة، ليس اليوم وأشار إلي.. وأنا لا أفقه شيئا لكنني تنفست الصعداء باجتيازي عقبة الولوج إلى داخل المغارة. وعندما ترك الأستاذ أمام يدي وهو يسألني: هل يكفيك ساعة زمن لمقابلة زملاء زوجك؟ سانتظرك لأصحبك إن شئت. تواكبت عقلي حسابات عديدة بعد أن ولجت صياصي «غندور بك» أهمها اسم الرجل المائل أمامي، وحكاية أحواله للمعاش كل ما يعوزني باقي اسمه العائلي. ولكن ما صدم بصري وصرف ذهني عن كل شيء عدا.. أشجار متراسة تقطع الساحة الفسيحة وتواجه المباني، في صورة أطلالة خضراء تستريح لها النفوس. لكن يدا مجنونة أطاحت بعروشها وغصونها وأبقت على الجذع! سألت الأستاذ امام وأنا أوشك على البكاء للجريمة النكراء التي أودت بكبرياء هذه الأشجار وزينتها «أي ملثات أجهز على هذه الأشجار البريئة البديعة؟! فندت عن الرجل تهديدا حزينة. كست وجهه بالآلم، وأزاحت غطاء مخزونه من الهموم! وانبرى يعذّر بالنيابة عن صاحب القطعة قائلا: ومن يجسر على هذه العلة غير «غندور بك المنفوش»!! بلا شك.. افتاء من أحد معاونيه بأن هذه الأشجار قد تطاولت عن هامة «منفوش بك»!

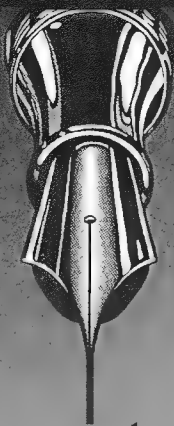
فحق عليها فرمانه الغبي! عاودتني ظنوني من جديد في هذا الامام. وفي تلاحق
 ساخن تجيده المرأة عاجلته: يبدو أنك لا ترتاح للرجل وأسبابك خاصة! فحظيت منه
 بابتسامة كآبة متتهدا. وكيف أرتاح له وهو أساس نكبتنا؟! لقد انطلق في اثري لمجرد
 أن ناقشته في أمور تخص العمل، حتى دفعني أن أسوي معاشي فرارا. ولو لحين من
 غبته، وردالة معاونيه! عند هذا الحد من الحديث عمل ذهني بحثه السريع واكتشفت
 أنه أحد الأعداء الذي كم تحاكى زوجي بعجرفته وبذاته وتآمره عليه! سقطت في
 جب معرفتي خاصة أني ارتحت له مسبقا. كنت تائهة في ردود انفعالاتي الخرساء،
 وأيهما أصدق زوجي أم نفسي؟! وأريت غضبة المفاجأة.. وحتى لا أبدو عارية
 المشاعر، غلفت وجهي بابتسامة مزيفة متسائلة عن أمكنة الورش الانتاجية. كان
 يصف ويشير، وأنا عاجزة عن الترابط الواعي معه وقد صادفنا بعض العاملين
 تسابقوا للاحتفاء به وتحيته، شافعين كلامهم بشتم زوجي، حتى أضحي غندوري
 المسكين حائطا للسب! أه يا حذالة كيف تجراون؟! ومع من؟! من يفني ذاته في خدمة
 مصالحكم واعلاء شأن الشركة؟! فررت من هذه الوقفة المهينة، وسعيت إلى أحد
 الورش الانتاجية لاندماج وسط أناس العنابر، فقد أجد جوابا يسكن عندها شكي
 وحيرتي! طالعتني ولطمنتي معامل لتفريخ البؤس تتفجرها كل الوجه فاقاة مزرية
 في نسق المكان وأضاءته صدمت انطباعي الأول وعجينة القذارة والاهمال ركبتها
 صفائح الهموم.. بينما لايسو الياقات وأربطة العنق بعيونهم التي قدت من زجاج
 رفعوا سياط السننهم في جهامة وصفاقة يا الله هل تآثر بهم زوجي؟! أم كل هذا
 ترتيبه وتأثيره. كلما غذيت السير تسرب من ضميري. أي حشو وتعاطف مع هذا
 الذي يعاشرنى على صحاف كاذبة. بحثت عن منفذ أو كوة أطل منها على الحقيقة.
 تحاشاني بعضهم يؤثر السلامة بينما صارح البعض الآخر في قحة وحد تعبيرهم
 «لن يسخطونا غزلائنا، ليتني ما بحثت عن الحقيقة. فلدغة الخديعة قد بانث مع هذا
 الغندور، تتلوى على مشاعره نكبتى عبراتى الفريرة وسذاجتى حجبت نظراتى فلا
 أرى حولى. أتبادل قضم شفتي... وحواسي أدوسها بالأظافر لا تملك النهش. أريد أن
 أردم على صراخي المحبوس جهنم تتفجر عارمة من كل فتحاتى. عقلي يندب حظه.
 وكل هذا الحب لبلطجي مزيف منفوش؟! كتمت النزف، ولكن الهجير متعافى!
 حبسات وآلام الفأط تنتاب بطني دون موعدها! وشعور يصعقني أنها غمرت
 ساقى! أوشكت عمارة جسدي أن تنهار. فما كنت أقف بأرض حقيقية صلبة وما
 كان هناك أي أساس. لجأت لخالقي أسأله النجاة من جبرستي. أن يوقف زلزال
 كيانى. ويقمع ولولتي ويهيل بردا على بركانى. أموت كمدا من نظرة رثاء، أو عجب..
 لو تنشق الأرض فتخفينى وتبتلع كل هذا؟! بحثت عن جذع شجرة، فوجدت واحدة
 منها معرأة مثلي، تلتفتني حتى يجتمع المتعوس وخائب الرجاء! واستجاب ربي،
 فانقطعت السابلة. وتوقفت حتى أسراب الطير.. وسيول في المآقي جف نبعها.
 صدري الذي يتفجر ويكاد يحجز الضوء عن عيني هدا واستكان. وبقيت السيقان
 المترنحة تبحث عن أود. عصب يصلبها، فإذا بصوت داخلي مفعم بالغضب، يقزع في
 ضعفي ويأمر اشتدي يا امرأة.. لست أول مكلومة في زوجها! خمد بركانى وأنفثا
 الأوار ولسع الأبر قد هذا هو... الآخر. وبدأت خطوات مسترسلة لا أبينها تجوس

حيرى في أمكنة أخرى. نفسي قبعبت في ركن منى لا تعتب ولا تشمت! أقذف بكل حواسي. أرقب الأمور، وأرفع بصمات زوجي من فوق الصدور. وبث الشفاه. علمني اليوم الجديد كيف أكوي مشاعري وأغمد شجوني جلمودا. ومن بين هدير الماكينات، زفيف جهنم الجديد. رشقوني بالأمهم في بساطة، ظنا منهم أنى إخصائية اجتماعية جاءت تسعى خلف من صعر خده أذلالا! كظمت غيظي، وقلائد الفاقة معروضة أمامي بلا أستار. أه يا زوجي. يا كل أئذال الدنيا، ونجس الأرض، متى ترتدعون؟!..

امتألت جعبتي وفارت فأشحت وجهي إلى غريمي «زوجي» أبحت عنه حتى أبصقه بالحقيقة التي أدركتني! رأيت الأستاذ أمام ينتظرني ليوصلني خارج هذه البلية. وعندما لمح السطور التي تركتها الزيارة على ملامحي قفزت إلى وجهه الصافي غضون غضبة وبادرنى في لهفة يسأل: هل ضايحك بعضهم؟ طيب خاطرهم وأخبرته بما صادفت، وبأن اشمئزازي من هذا «الغندور» غريب الأطوار. امتداد أسياده العثمانيين. أردت أن أمضي إلى حالي الجديد.. فاستوقفتني الأستاذ أمام يسألني: هل وصلت إلى ما تبغين؟ وفي أسى مشحود أجيبته: للأسف نعم! هل لنا في ترك المكان؟ في بريق عينيه قرأت أفكارا غامضة، على أثرها أفصح قائلا: هناك مسألة تحتاج مني الحل، لن أؤخرها أكثر من هذا واعتذر بلباقة ووجهته الإدارة يعتلي سلمها بحساب. وبحاسة المرأة أدركت أن في الأفق رائحة مغامرة جريئة. أخسر كل عمري وأراها! تسلت خفية خلفه حتى لمحته على مائدة يتحدث مع أحد السعاة الواقفين بباب رئيس مجلس الإدارة زوجي! وبعدها عبر الأستاذ أمام من الباب المقصود. «ولج المصارع العنيد عرين الأسد» وانطبقت دونه الجدران فلم أعد أفهم شيئا. الحمية تلسعني أن أبحت عن فوهة تلقي بي في الداخل وأرى ما في السيرك! صادفني باب جانبي يفتح على نفس الحجرة. عالجت أكرته فلانت في يدي. يبدو أن أحد السعاة ولحسن حظي سها عن غلقه. دلفت خفيفة لأجدني في أحد أركان الحجرة الغريقة الاتساع. في مواجهتي لوحة كبيرة على حمل. سمحت باخفائي ومن أسفلها، بين سيقان الحامل الخشبي، أمكنني مبهوتة أن أرى غرفة «الباب العالي» برياسة وأبهة أثاثه. في قطبه ترأس المكان مكتب فخيم فسيح يتسع لأكثر من رئيس مجلس إدارة! وفي أحضان المكتب مقعد يضاهاى «كرسي القياصرة والإباطرة العظام! جلس فيه وغاص غندور بك» تركبه إمارات الاستعلاء والغطرسة! كنت مبهورة بما أرى. وفي ركن آخر بدا نضد خاص متعدد المقاعد. جلس في بعضهما اثنان من ذوي «العيون الزجاج». وعلى مائدة كان الأستاذ أمام يصبوب نظراته إلى بيت القصيد «زوجي» قائلا: لقد وعدتك بالحضور وهأنذا! وفي سخرية أجاب الغندور: أجهدت نفسك بلا معنى. لقد استقلت.. وأرحتنا من خلقك ولن أعيدك مهما اعتذرت وتوسلت! فتراجع الأستاذ أمام إلى الباب فخشيت أنه في قمة الضيق سينسحب مما أصابني بالاحباط والغيظ. إلا أنه ارتج الباب وألقى بالفتاح في جيبه. وفاجأني بأن أخرج مقصا من جيبه أخذ يقص به أسلاك التليفونات ثم جرس الباب! تلفت إلى وجوههم أرقب رد الفعل فرمقت «غندوري» يسحب من قناعه لافتة الصلف والسخرية، وقد توترت أعصابه واهتزت.. إلا أن الثقة قد عاودته عندما التفت يحتمي بمعاونيه! أتم الأستاذ أمام في اعتداد باقي الاجراءات فرفع طرف أحد السجاء، ليخرج من تحته خيزرانة

فارعة القوام، ملفسوفة مدملجة. سقط مني قلبي في قاع حداثي عند رؤيتها. فقد تذكرت فيها «لهلوبة» خيزرانة مدرسة الحساب بالابتدائي والتي كانت تلسعنا بها إذا قصرنا في أداء الواجب. أو خرجنا عن حدود الأدب. تناوبتني أحاسيس الرهبة والإثارة. وإحساس المقدم على مشاهدة المجهول، أو الخطوف فيه، وفي دوي ساط الاستاذ «امام» الهواء. فانتقض الحضور، وأنا منهم. وانفجر خوفه في كلمات ما هذا الهراء؟

تقدم الأستاذ امام إلى النضد وخاطب المديرين اللذين غاصا في مقعديهما. وأمرهما بأن يمسكا بقدمي رئيسهما هذا. ويخلعا الحذاء. وعندما أبصر تقاعسا في حركتهما، الهب ظهر أغلظهما جلدا.. «باللهلوبة».. فتلوى الرجل، وأسرع إلى «غندوري المبلول» يخلعه الحذاء قسرا بين صرخات الاعتراض. واكمل المشهد الدرامي برفع قدميه في الهواء، وهو يكاد يجن من الصراخ والمهانة. وأنا أقفز فرحة، وجهي يتصبب بالغبطة، وقلبي يزغرد، ونفسي قد دفعت يدي تصفق بلا هوادة للشجيع «امام». وقد عدت طفلة متحمسة، أمام البطل «امام» وهو ينزل بلهلوته كالصاعقة على قدمي «غندور بيه»، في مأساة كوميدية. والذي تعالى صراخه إلى عنان السماء! بينما أمسك معاوننا زوجي بيد من فولاذ ساقيه! «واللهلوبة» تستكمل رسالتها التأديبية في همة ونشاط. وأنا قد نسيت تكلمي ورقصت فرحة، حتى سمعت أنات ونحيب زوجي عاودنى احساس الشفقة، وهو يجهد بالبكاء. وجددتني بلا وعي أحاول وقف «الحملة التأديبية» وصراخي يشق المكان. والمكان قداقتحه الجميع.. وأنا بلا وعي الطم خدي على «زوجي وعشري». قفزت من الحلم الكابوس، وبقياء صراخ في حلقي. أضأت النور.. فإذا «الغندور» ينتحب وهو في شدة الألم، من قدميه وعرقوبه!!



قراءات

□ شعراء في محراب الجمال

أحمد السقاف

□ مع سليمان الشطي في قصصه

عبد الرزاق البصير

□ سعدية مفرح تسرج خيول الأنا

نجم الدين سمان

□ متاهة الديناصور

محمد يوسف

شعراء

في محراب الجمال

بقلم: أحمد السقاف

لا يخلو شعر أي شاعر من غزل رقيق بالمرأة، فهي وحي الشعراء وجمال المرأة حظي بوصف الشعراء قديما وحديثا، وللعيون النصيب الأوفى من الوصف، وها هو مروان بن أبي حفصة من شعراء الدولة العباسية يصف ما أصاب قلبه من الجميلات:

إن الغـوانى طـالما قُتِلنـا

- بـعـيـونـهـن ولا تُـدـيـن قـتـيـلـا (١)
مـن كـل أنـسـة كـأن حـجـالـها
ضُـمِّنَ أَحـوَر في الكـنـاس كـحـيـلـا (٢)
أرـدئـيـن عُـرـوَة والمُرَقَّش قـبـلـه
كـلُّ أصـيـب وما أـطـاق دُـهـولـا (٣)
ولـقـد تـسـرَّكـن أبـا ذؤـيـب هـائـما
ولـقـد سـيـن كُـكـيـراً وجمـيـلـا (٤)
وتـسـرَّكـن لـابـن أبـي ربيـعة مـنـطـقـا
فـيـهـنَّ أصـبـح سـائـراً مـحـمـولـا
إن لا اكـن مـمـن قـتـلن فـإنـنـي
مـمـن تـسـرَّكـن فـسـؤـادـه مـخـبـولـا

ولا شك أنه قد سمح لخطايره الشعري أن يعرج على بيتي جرير المشهورين حين تحدث عن الغواني وعن عيونهن القاتلة فجرير قد سبقه في هذا المضمار فقال:

إن العيون التي في طرفها حـوَرٌ
قـتـلنـا ثم لم يـحـيـن قـتـلـانـسـا
يـصـرَّعـن ذـا اللـبِّ حـتـى لا حـرَّـاكَ بـه
وهُنَّ أضعفُ خـلـقِ اللـهِ إنـسـانـا

وينسب للمعز لدين الله الفاطمي أنه قال في إحدى الجملات:

أطـلـعَ الحُـسـنُ مـن جـبـيـنـك شـمـسـا
فـسـوَّقَ وِرد في وجنتـيـك أنـظـلـا
وكـسـانُ الجمـالِ خـافَ عـلى البـُـورِ
جـفـافـا فـمَدَّ بـالشـعـرِ ظـلـا

ولابن عبد ربه صاحب العقد الفريد في الأسنان الجميلة البيضاء الأبيات الأربعة الآتية وإن كانت قد تعدت الأسنان إلى صاحبة الأسنان فهو يقول:

يـا لـؤـلـؤاً يـسـبـي العـقـول أنـيـة
ورشـا بـتـقـطـيـع القـلـوب خـلـيـة
مـا إن رأيتُ ولا سمـعتُ بـمـثـلـه
دراً يـعـود مـن الحـيـاء عـقـيـة
وإذا نَظـرتُ إلى مـحـاسـن وجـهـه
أَلْقَيْتُ وَجْهَكَ في سـنـاء غـريـقـا

يَا مَنْ تَقَطَّعَ خَصْرُهُ مِنْ رَقَبِهِ
مَا يَسْأَلُ قَلْبُكَ لَا يَكُونُ رَقِيقًا؟

وإذا كان ابن عبد ربّه قد خلب لبّه جمال أسنان هذه الحسناء فإن آخر قد فتن
بالخدين فقال فيهما:

وردُ الخدودِ أرقُّ من
وردِ الـريـاضِ وأنعمُ
من ذا تَشْتَقُّهُ الأنـسُوفُ
وذا يُقْبَلُهُ الفـسـمُ
فإذا عَدَلْتُ فافْضَلُ
السُّورَدَيْنِ وردُ يُلْثَمُ (٦)

والشريف الرضي الشاعر العظيم المبدع على جلاله قدره وعلو منزلته في مجتمعه لم
يستطع أن يخفي ما في قلبه من لواعج الحب نحو حبيبته السمراء، وقد قارن بين منزلة
قلبه لديه، وبين منزلتها، وأبدى الحيرة فكلاهما عزيز وهما هي أبياته في سمراءه
الغالية:

أحُبُّكَ يَا لَوْنَ الشَّبَابِ لَأَنْتَ
رَأَيْتُكَمَا فِي الْقَلْبِ وَالْعَيْنِ تَسْوَامَا
سَكُنْتَ سَوَادَ الْقَلْبِ إِذْ كُنْتَ شَبَهَهُ
فَلِمَ أَدْرَمَنْ عِزَّ مِنَ الْقَلْبِ فَيَكَا
وَمَا كَانَ سَهْمُ الْعَيْنِ لَسَوَادِهِ
لِيَلْبِغَ حَبِيبَاتِ الْقُلُوبِ إِذَا رَمَى
إِذَا كُنْتَ تَهْوَى الظَّبْيَ أَلَى فِئْلٍ تُلْمُ
جَنُونِي بِالظَّبْيِ الَّذِي كُلُّهُ لِي (٧)

أما بهاء الدين زهير الشاعر المصري الرقيق المشهور فقد قال في حبيبته له طويلة حاول
حاسدوه أن ينتقدوا طولها:

وهيفساء تحكي الرُّمَحَ لَوْنَا وقِيَامَةً
لَهَا مُهْجَتِي مَبْذُولَةً وَفَسْوَادِي
لَقَدْ عَابَهَا الْوِشَاقُ فَقَالَ طَوِيلَةٌ
مَقَالُ حَسُودٍ مَظْهَرٍ لِعَنَادِي
فَقُلْتُ لَيْسَ بِشَرِّتِ الْخَيْرِ إِنَّهَا
حَيَاتِي فَإِنْ طَالَتْ فَذَاكَ مِرَادِي

وما عابها القُدُّ الطُّويلُ وإنه
 لأولُ حُسْنٍ للمليحة بسادي
 رأيتُ الحصونَ الشُّمَّ تحفظُ أهلها
 فاعَدَدْتُها حصناً لحفظِ ودادي

ومما يستملح في العناق قول ابن الرومي:

أعانقُها والنفسُ بَعْدُ مشوَقَةٌ
 إليها، وهَلْ بَعْدَ العناقِ تَدَانِ (٨)؟
 وألثُمُ فامها كي تموتَ حِسرَاتِي
 فيشُدُّ ما ألقى مِنَ الهَيَمَانِ (٩)
 ولم يكُ مَقْدَارُ الَّذِي بي مِنَ الجوى
 ليشْفِيَهُ ما تَرَشَّفُ الشَّقَّتَانِ (١٠)
 كان فؤادي ليس يشفِي غليظة
 سوى أن يرى الروحانِ يمتزجانِ

ولشاعر مصري من شعراء القرن الخامس الهجري هذه الأبيات:

ونسائمُة قَبَلْتُها فَتَبَّهْتُ
 وقالتُ تعالُوا فاطلُّبُوا اللّصَّ بالحدِّ (١١)
 فقلتُ لها إني فديتُك غاصِبٌ
 وما حَكَمُوا في غاصِبٍ بسوى الرَّدِّ
 خُذِيها وكفِّي عَن أَثِيمٍ غُلَامَةٍ
 وإن أنيتُ لم تَرْضِي فالفأ على القَدِّ (١٢)
 فقالتُ قِصَاصُ يَشْهَدُ العَقْلُ أَنَّهُ
 على كِبِدِ الجاني البَدُّ مِنَ الشُّهْدِ
 وقل لي ألمُ تُخْبِرُ بِأَنِّكَ زَاهِدٌ
 فقلتُ بلى ما زلتُ أَرْهَدُ في الزُّهْدِ

أما الشاعر بشار بن برد فهو يمتدح ريق حبيبته «رحمة الله» ذلك الريق الذي لم يذقه أحد غير المساويك وهي تجول على أسنانها حين تستعمل المسواك، ويطلب بشار من محبوبته رحمة أن تعود إلى زيارته مرة أخرى فيقول:

يا مُنْيِيَةَ القلبِ إني لا أَسْمِيكَ
 أَكُنِّي بِأَخْبَرِي أَسْمِيها وأَعْنِيكَ
 يا أَطْلِبَ النَّاسِ رِيقاً غيرَ مُحْتَبَرٍ
 إلّا شهادَةَ أَطْرَافِ المساويكِ

قد زُرْتِنَا زُورَةً فِي السَّهْمِ وَاحِدَةً
 عَوْدِي وَلَا تَجْعَلِيهَا بِيضَةَ السَّيِّدِ
 يَا رَحْمَةَ اللَّهِ حَلِيٍّ فِي مَنْزِلِنَا
 حَسْبِي بِرَأْحَةِ الْفَرْدُوسِ مِنْ فَيْكِ

وأما المؤمل بن أميل الكوفي فقد حلم بمن يعشق فغضبت حين علمت بالحلم فوعدها بأن لا يعود إلى النوم كيلا يحلم بها ويذكر بعد ذلك كلفه بهذه الحبيبة، وإن كانت لا تشعر بما هو فيه ولا يقصر في ذكر النحول الذي أصابه، فأصبح عرضة للهلاك وما هو يقول.

حَلَمْتُ بِكُمْ فِي نَوْمَتِي فغَضِبْتُمْ
 وَلَا ذَنْبَ لِي إِنْ كُنْتُ فِي النَّوْمِ أَحْلَمُ
 سَأَطْرُدُ عَنِّي النَّوْمَ كَيْلَا أَرَاكُمْ
 إِذَا مَا أَتَانِي النَّوْمُ وَالنَّاسُ نَوْمُ
 تَصَارِمْنِي وَاللَّهِ يَعْلَمُ أَنَّي
 أَبْرُّ بِهَا مِنْ السَّيِّدِ وَأَرْحَمُ
 وَقَدْ زَعُمُوا لِي أَنَّهَا نَذَرَتْ دَمِي
 وَمَا لِي بِحَمْدِ اللَّهِ لَحْمٌ وَلَا دَمٌ
 بَرَى حَبِيْبًا لِحَمِي وَلَمْ يُبَيِّقْ لِي دَمًا
 وَإِنْ زَعُمُوا أَنِّي صَحِيحٌ مُسَلِّمٌ
 فَلَمْ أَرَ مَثَلَ الْحَبِّ صَحِيحٌ سَقِيمُهُ
 وَلَا مَثَلَ مَنٍ لَا يَعْرِفُ الْحَبَّ يُسْقِمُ
 سَتَقْتُلُ جُلْدًا بِأَلْيَافِ قَوْقُ أَغْطِمُ
 وَلَيْسَ يُبَالِي الْقَتْلُ جُلْدًا وَأَعْظَمُ

- (١) وَلَا تَدِينُ قَتِيلًا: وَلَا يَدْفَعُن دِيَةَ لِقَتِيلِ
- (٢) الْأَحْوَرُ هُنَا الظُّبِي وَالْكَنَاسُ بَيْتُ الظُّبِي
- (٣) عُرْوَةُ بْنُ حَزَامٍ وَالْمَرْقَشُ شَاعِرٌ مِنْ بَنِي سُدُوسٍ
- (٤) أَبُو ذُؤَيْبٍ الْهَذَلِيُّ شَاعِرٌ مَعْرُوفٌ وَكَذَلِكَ كَثِيرُ عُرَّةٍ وَجَمِيلُ بَيْثَةٍ
- (٥) أَظَلَّ: صَارَ ذَا ظِلٍّ
- (٦) يَقْصِدُ الْخَدَيْنِ
- (٧) اللَّمَى: السَّمَرَةُ تَعْلُو الشَّغَافَ وَالظُّبِي الَّذِي كُلُّهُ لَمْ يَحْبُوبَتِهِ السَّمَرَاءُ
- (٨) التَّدَانِي: التَّقَارُبُ
- (٩) الْهَيْمَانُ: الْعَطَشُ
- (١٠) الْجَوَى: شِدَّةُ الْحَبِّ
- (١١) أَقِيمُوا عَلَيْهِ الْحَدَّ

(١٢) ظِلَامَةٌ: انْطِلَاقَةٌ مَا يَحْتَمِلُهُ الْإِنْسَانُ مِنَ الظُّلْمِ وَيَطْلُبُ مِنْهَا أَنْ تَأْخُذَ مِنْهُ أَلْفَ قَبْلَةٍ إِنْ كَانَتْ لَا تَرْضَى وَاحِدَةً بَوَاحِدَةٍ.

ساعة مع الدكتور سليمان الشطي في قصصه

بقلم: عبد الرزاق الناصر

يغلب على ظني أنني لا أعدو الصواب إذا قلت إن أي عمل أدبي حديث لا يجذب الناس إليه إلا إذا كانت فيه معالجة لقضية من قضايا عصرنا الحاضر، فقد مضى العصر الذي كان الناس يقبلون فيه الأعمال الأدبية التي تصور ما يجول في أذهان أصحابها الذين أنشأوها، يصورون فيها أحاسيسهم الذاتية نحو جمال الطبيعة — على سبيل المثال — لأن قضايا العصر أصبح لها أثر قوي في حياتهم، وكثيراً ما تعني تقرير مصيرهم.

لنرى القالب الذي سكب فيه الكاتب مادته يقول: «..وبعد شهرين، مع أول الظلام، ارتفع صراخها وكان هناك شبحان متقابلان يميلان بعصبية منظمة على جسدها المتكوم. ضرباتهما متناغمة مثل حركة (دق الهريس) فعليها أن تدفع ثمن الجمال المقبل على الحياة عندما تكون بين ثلاثة رجال يحفظون التاريخ المحلي ومقولات المجتمع المنظم».

وكنتم أظن أن يظل الدكتور سليمان الشطي مستمرا في تصويره للحالة القديمة التي كنا عليها قبل أكثر من نصف قرن، لكن حادث احتلال الكويت كان يلح على خاطره بصورة لم يستطع معها إلا أن يرسم صورة منه لقارئة.

وفي اعتقادي أن ذلك أمر يريح نفس الكاتب لأن ما شهدناه من أمور في تلك الأيام السود فعلت فعلها في العقول الباطنة للكثير منا.

وليعذرني القارئ حين أنقل فقرة فيها شيء من الطول لأنها ترسم عدة أمور منها ما فعله دوي المدافع وانفجار القنابل من الطائرات في النفوس ولا سيما نفوس المرضى والأطفال والشيوخ، بل حتى كثير من الشباب.

وكان ما حدث غير متوقع من دولة كنا نظن أنها صادقة فيما تدعيه بأنها حامية البوابة الشرقية. يقول الكاتب: «..وفي

فالأحداث تلح على أذهان الكتاب إلحاحاً لا يستطيعون لها رداً الأمر الذي يرغم أولئك الكتاب على أن تندفع أقلامهم مصورة تلك الأحداث المريعة.

والمثال القريب على ما ذهبت إليه هذه القصة التي كتبها الدكتور سليمان الشطي في مجموعة قصصه الأخيرة بعنوان (أنا.. الآخر). فانت حين تقرأ هذه القصة تجد فيها عدداً من الصور، وتعجب كيف جمعتها قصة واحدة.

منها صورة للكويت وهي تلبس ثوبها الجديد الذي يشهد بأن كل شيء في حياتنا قد تغير. كانت مادة بناء البيوت من الطين وكان المطر ينهمر لعدة أيام، فلا يلبث بعض الماء أن يتسرب داخل الغرف. ولا تسأل عن ما يحدثه ماء المطر من انزعاج، لكن الناس كانوا يتقبلون ذلك لأنهم يتصورون أن الدنيا كلها تجري على هذا النسق.

أما المرأة فإنها سجيئة حكم عليها أن تقوم بالأعمال الشاقة. وإذا ما وقع لها حريق غير مميت فإن علاجها يستغرق مدة طويلة، وربما كان ما تعانيه من آلام العلاج لأنه علاج بدائي.. أشد من ألم الحريق حين تصاب به.

وصورة أخرى تلتاق في هذه القصة ترسم جزء الفتاة التي تتمرد على بعض التقاليد. ولتورد جزءاً من تلك الصورة

عن ما ألفناه فيما مر بنا من قصص، ذلك أن القصة التي كنا نعرفها - تتألف من شخصيات قد تكون كثيرة أو قليلة إلا أنها - على كل حال - هي العامود الذي يتكئ عليه الكاتب في سرد ما يريد أن يحدث به، أما في هذه المجموعة فإن الشخصيات فيها قليلة جداً.. أما الصور فإنها عديدة تتتابع بسرعة. وهذا يعني أن عليك أن تكون متأنياً جداً وأنت تقرأ هذه المجموعة.

ففي القصة الثانية التي جعلها عنوان المجموعة لم أجد فيها إلا شخصيتين إحداهما شخصية حميد وهي الشخصية الرئيسية، أما الصور التي أخذ المؤلف يطيفها في ذهني فهي صور مختلفة ترسم ما تتصف به بعض الجماعات من ضيق في تفكيرها، فتراها تقذف بكلمة التحريم، غير مدركة ما تحدثه هذه الكلمة في نفس سامعها أو قارئها.

ومن تلك الصور ما يرسم إقبال الناس على الأشرطة التي سجلت عليها الأغاني، فهي تباع بمئات الآلاف الأمر الذي يدر على أصحابها الكثير.

وهكذا تجد أعداداً من الصور تمر عليك حاملة أموراً مستوحاة مما حدث لنا من تغيير في كل شيء من نواحي حياتنا المادية والمعنوية.

ويخيل إلي أن رفيق دربنا الدكتور سليمان يحاول أن يملأ نفس قارئة ببعض ما يزدحم في نفسه من أفكار تقلقه أشد القلق، لأن الكثير منها لا توافق ذهنه المستنير.

وعلى كل حال فإن هذه المجموعة القصصية تتطلب من قارئها نوعاً من الصبر.. إذ إنها تمثل ما يتحلى به مؤلفها من مستوى ثقافي رفيع وتفكير عميق.

الخامسة صباحاً توالى الفرقات، هي وحدها التي لم تتأخر عندها ردة الفعل، فعندما انحدرت من السطح وقد حطمت صور الطائرات الحربية الشك وجاء يقين محزن، هربت رجلاي إلى غرفتهما فوجدت الجسد طريحاً، العينان نصف مفتوحتين في تشنج واضح، والشفقان نصفان: حي وآخر ميت. ساق تتحرك وأخرى كومة من اللحم المتناقل أيقنت أن الخبر المفزع قد انحدر في أذنيها، فليست هي من النوع الذي تغيب عنه مثل هذه الأصوات.

عندما حملتها إلى المستشفى كنت أقوم بعملية فيها الكثير من السخرية. فحين يقتحم الجنود الغرباء المدينة لا يبقى لامرأة عجز مشلولة مكان، وطرح جسدها في جانب من غرفة متسعة غادرها المرضى ودخلها الجرحى، تقلبت بين الوعي والغيبوبة وبعد ساعات دوى انفجار كبير. اهتزت الجدران فانتفض الجسد المسجى تولدت قوة فيه فانقذف فإذا هو على الأرض. تناثرت أوعيته وانسكبت محاليل وتدلّت أنابيب. رحمها الله!..

وستلصق قصص أخرى في هذه المجموعة القصصية.. ولا أشك أنها ستنال منك أعظم الاقبال لأن كاتبها لا يبيد رأياً أو يصور فكراً إلا بعد أن يتروى فيه.. وسأستغني بالتعريف بالدكتور سليمان الشطي لأن من أصعب الأشياء أن تعرف الم عرف.

ولا يجوز لي فيما أظن أن أختتم هذه الكلمة، أو إن شئت الدقة فقل هذه الإشارة إلى هذه المجموعة القصصية قبل أن أقول بأنك ستجد طريقة جديدة في أسلوب استأننا كاتب هذه القصص.. فهي تختلف



سعدية مفرح

قراءة نقدية

تسرج خيول الأنا..

نجم الدين سمان

بعد ديوانها الأول «آخر الحالمين كان» تطل علينا الشاعرة الكويتية سعدية مفرح بديوانها الثاني «تغيب... فأسرج خيل ظنوني» الصادر عن دار الجديد ١٩٩٤، وقد تراكمت التجربة، فغدا من الممكن معاينة الفضاء الشعري المقترح.

إن أي نظرة متأنية في المشهد الشعري الكويتي المعاصر، تجعلنا نتابع خطه البياني المتراكم، وتعدد أصواته وتجاربه، وما سعدية مفرح إلا صوت في مجموع الأصوات يتلمس تفرد، وتجربة تحاول أن تكتمل.

- مفهوم الغياب:

تختار الشاعرة مقطعا من مخاطبات
النفري ليكون مدخلا لديوانها الجديد.
كانما تحاول الغوص في جوانية الأشياء
وماهيتها، حيث «الغياب» يرمي بغلالتة
الشفيفة على مناخات التجربة.

وإذا كان الغياب عند النفري
والمتصوفة عموما هو الحضور، فإن
مقطع النفري هذا لا يسعفنا كثيرا في
الدخول إلى عوالم القصائد... ولكن مقطعا
من قصيدة في الديوان هو الذي يفعل:

«و حين تغيب..»

يكون حضور غيابك أشهى وحين
تغيب

الغياب يكون حضورك أبهى، فكيف
يكون الحضور غيابا، وكيف يكون
الغياب

حضورا، والغياب سرا؟».

إن تلمس هذه الثنائية المتداخلة،
الشائكة..الغياب/ الحضور، يفضي بنا
في قصائد الشاعرة إلى بوح الأنا في
استدعائه، من طرف واحد، لهذه
الثنائية. وذلك إلى درجة تصر فيها أنا
الشاعرة على حضورها، فتمسك بهذا
الحضور، سوى في حالة واحدة إذ
يحضر الغياب..غيابه..غياب الحلم،
التواصل، فيلغي تلك الأنا:

«يدق غيابك جرس حضوري

فيلغيه..»

والإلغاء هنا ليس نفيا لآخر، بل
حالة تمام فيه..وهو ما يذكرني بمقطع
الاسبانية «كارمينا كاسالا» حين تقول:

«صباحاتي تتدلى

من شجرة اسمك

عنقي ينتحر في شتاء

غيابك».

وفي قصائد سعدية مفرّح فإن الغياب
رجل:

«ولكنه باهر كان

مثل بحر يفيض

أو مثل نهر يفيض

حين غاب...»

وهو وطن:

«ولو فتشوا

أنت في القلب

ذاكرة

قلن يجدوك

وإن وجدوك

أنت باه شفيف كقيم».

وهو امرأة أخرى:

«ولكنها الذكريات..»

وشت لفضولي

بالذي غيبك ثم غاب»

وهو ضحكته، وهو نورس القلب

الذي:

«له عنفوان البلاد التي افتقدت

فتنة الغائبين»

وهو الشعر لا يكتمل إلا بالغياب

وحده:

«أم أيعم كذبي شطر السماء السعيدة

فتكون القصيدة؟»

ثم ما بين ذاك والحضور المستحيل
خيول من الأنا، تبتدىء الحروف منها
وتسترسل أو تترهل، أو تندفق نهرا، فلا
يكون ثمة سوى الماء، والماء ليس جوهر
النهر، وإنما الجوهر سيرورته، ثم لا
يكون سوى للضفاف أن تعطيه معناها

ودلالته.

ففي قصيدتها «كيف أتم القصيدة»
تأتى متوالية الفعل المضارع:

«أسمي، أغني، أفتح، أشرعها، أزرع،
أرسم.. الخ.»

إنها الأنا الفاعلة في ما حولها من
يباب، الفاعلة في الحلم:

«أسئل حرف ابتهاجي قوس قزح»
وفي الواقع «هل أشير إلى وطن منزو

بين زوايا الخرائط

فأرسمه من جديد

ألونه..»

وفي قصيدتها «وعود المطر» من
يفعل؟.. إنها الأنا:

«أغمس وجلي ببحر أساك الأجاج إذ
تطير النوارس»

إلى آخر تلك المتواليات، لا تخلو منها
قصيدة..

– البنائية.. مفاتيح القصيدة

يحتاج الشعر الغنائي في استرساله
الذي لا بد منه، إلى مفاتيح تمتلك
شحنها الدافعة.. وتستمد تلك المفاتيح
مشروعيتها الفنية من القضاء الكلي للأنا
الشاعرة.

إن الأمر هنا، لا يقف عند سيرورة
تفجر القصيدة كلها.. لأن سيرورة
التدفق في الشعر الغنائي دائرية، مغلقة،
ما أن تصل إلى ذروة مداها حتى تسقط
في القاع، والشاعر الغنائي المحترف
يعرف أين يقف وفي هذا سر نجاحه
الفني الوحيد، كما يفعل نزار قباني عادة
وليس على وجه العموم.

والشاعر الذي لا يتدارك تلك اللحظة،
سيظل يسترسل في الحالة الشعرية
إياها، ولنسوف يجد نفسه مضطرا
للاتكاء على أدوات مساعدة، على مفاتيح

– الأنا.. تسرج خيول الغنائية:

منذ المدينة الأولى في التاريخ، بدأ
الشعر يخلع رداء لمحميته، حتى صار
غناء ذاتيا.. من الطقوس الجماعية إلى
احتفال الذات بذاتها، تبلورت الغنائية
حول مركز الأنا، فتجلى حضورها الكلي
في الشعر قرونا طويلة.. حيث الخارجي،
معاد غالبا، رمادي، وحشي، ثم هو
التشبيهي، الاغتراب، الانفصام،
اللاجدوى، العيب في حقب تاليات.

وحيث الداخلي، الجوهرى، المفعم
بالأحاسيس، هو الأنا الشعرية، مطلقة
كالحقيقة، عارفة بكل شيء، مهدورة
دماؤها، معذبة كالأنبياء في وسط من
الكافرين، ثم هي المازوشية، تستعذب
الآلم وتتغنى به، الباكية كعاشقة خائبة.

وقصائد سعيدة مفرحة، وقصائد
كثيرة لغيرها، لا تخرج عن دائرة هذه
المفاهيم، سوى في بضعة قصائد قليلات
حاولت الشاعرة فيها أن تتلمس الواقعي
بيد رهيقة، وهي قصائد سيكون لها
إشارة لاحقة.

لكن أغلب قصائد الديوان، كانت تنظر
إلى العالم بعين واحدة.. هي الأنا، وهو
أمر ليس في يد الشاعرة أن تتجاوزه ما
لم تتجاوز ذاك النمط من الإبداع
الشعري، بغنائيته المسترسلة، بوسيلته
الوحيدة للتواصل، حيث لا يلعب إيقاع
التفعيلة غير دور مساعد تتجلى عبره تلك
الغنائية، ولذلك، غالبا، ما نفتقد بنائية
القصيدة، رغم احتواء أغلبها على مقاطع
مستقلة.

إن الاسترسال الشعري هو بنائية
مثل هذا النمط من الشعر الذي غربت
المدينة عن رحمه الأول.

الأولى: «تدلت عناقيد حزني
من سلال البنات...»

الثانية: «تدلت...
من كوة في قلب هذا الحبيب...»

والثالثة: «تدلى أوانى من زمان جميل
مضى وانتهى...»

ثم تاتى المحاولة الناجحة في المقطع
الأخير، حيث تعيد الشاعرة ترتيب تلك
المفاتيح دون صورها المتوالدة عنها،
كانما قد تركتها فينا، وكانما — أيضا —
تريد التأكيد على المعنى فحسب وليس
على الدلالة:

«تدلت عناقيد حزني

تدلت

تدلى أوانى

ولكنني لم أزل موغلة

في زمانى.»

إن تلك المفاتيح، تلك اللازمة، تلك
الأدوات المساعدة، والخارجية، لا
تساعد الشاعر كثيرا، بل هي تربك
قصيدته، ثم ليس من المهم أن تتوالى تلك
المفاتيح بصيغتها الواحدة، بل بظلال
من الصيغ المتقاربة، كما في قصيدة «هل
يعود»:

«لم يقل لي.. لم يلوح بكفيه.. لم
يقن.. لم أره.. لم يعد.. الخ. وهي في
مجلها لا ترسم فضاء مفتوحا
للقصيدة، إنها مجرد متواليات لفظية
فحسب، تتوالى شحنتها القصيرة في ذاك
الفضاء دون أن تتراكم.

ومثل هذه التقنيات شائعة في الشعر
العربي «الغنائي» عموما، منذ
خمسينياته، حيث تفتقد تلك القصائد
عموما لبنائية كلية توحيدها وتكثفها

من شأنها أن تشحن سيالة القصيدة
من جديد، دون أن تضيف لها في
المحصلة الفنية جديدا، حتى لو كانت
تضيف في المعنى العام قليلا أو كثيرا.
ففي (وعود المطر) يتمحور الفضاء
الشعري كله، حول مركز واحد، هو
الفعل «يباغتنى» كمفتاح لكل مقطع... عدا
المقطع الأول لكونه تمهيدا أوليا لهذا
الفضاء، شرحا له، استفاضة خارج
البنائية المقترحة.. المفتاح «يباغتنى»
يتكرر ثلاث مرات في ثلاثة مقاطع هي
تلوينات لمقطع واحد وحالة واحدة
ومناخ واحد مكتمل، ولكن الشاعرة
نجحت في المقطع الأخير في إضاءة
قصيدتها:

«تباغتني أيها المبتغى

فتفر...»

حين كسرت رتبة الفعل وقد منحت
دلالة جديدة، ولولا ذلك لبدت القصيدة
باهتة وسكونية.

ويلعب هذا المفتاح الشعري «نطلع
الآن» في قصيدتها «الخروج الأخير»
نفس الدور في شحن القصيدة بقوس
إثر قوس كيما تكتمل الدائرة، — لاحظوا
حالة الفاعلية المضارعة في تلك المفاتيح —
أما التأكيد اللفظي عليه في المقطع الأخير
«نطلع الآن.. إذا» وما يتلوه، فهو تأكيد
للمعنى وليس تأكيدا شعريا، تأكيد
للفكرة وليس للبنائية، تأكيد لاقتراحات
الشاعرة الذهنية وليس للفضاء
الشعري وقد اندفعت فيه الأفكار حتى
لتكاد تشف.

ولكنها في قصيدتها «إيغال» تحاول
الإضافة، أن فعل «تدلى» المفتاحي يلعب
دورا مهما في تأسيس بنية ما للقصيدة
تقوم على التقاط صور متوازيات.

وتطلقها في الفضاء، ويكاد محمود درويش أن يكون الناجي الوحيد من دائرة الشيطان المقفلة هذه بفضل خيط من الحرير الشفاف يصله بالمشيمة الأولى، باللحمية، وبتعدد الأصوات فيها.

وبعيدا عن درويشنا، يمكن لمقطع وحيد في مثل هذا النمط الشعري أن يكون هو القصيدة، بينما المقاطع الأخرى استطلاعات في الجسد بغض النظر عن نبل الأفكار الواردة فيها.

إن القصيدة الأكثر اكتمالا في ديوان سعدية مفرح، من وجهة نظري، هي «تغيب.. فأسرج خيل ظنوني» الذي أخذ الديوان اسمه منها، وذلك، لأنها الأكثر دلالة، الأكثر إفصاحا عن مسارات سعدية مفرح القادمة. ومع ذلك فإنها غير مكتملة بنائيا، وهذا ليس عيبا في الشاعرة، ولا في صوتها الشعري، إنه العيب المركزي الموحد في هذا النمط من الشعر الذي تعيد سعدية مفرح إنتاجه ويعيده آخرون معها.

وتلك القصيدة تتكون (بنائيا) من شرح تمهيدي لحالة الغياب في مقطعها الأول، ثم تأتي البؤرة المركزية للقصيدة في مقطعها الأوسط «غيابك نهر غصوب» بينما المقطع الذي يليه، شرح آخر، نتيجة منطقية للمقدمة، إنه تدخل من الأنا الثقافية هذه المرة، الأنا العاملة، التي هي إحدى صفات الأنا الشعرية في الشعر الغنائي عموما.

أما المقطع الأخير فهو تحصيل حاصل، إنه خارجي أيضا، مجرد تأكيد لفظي للذات في مواجهة الآخر، الغائب الحاضر، المستحيل على التواصل، وسعدية مفرح تتألق في المقطع الأوسط،

وإذا شئنا القول في القصيدة المستقبلية التي ستسرج لها الشاعرة خيول الشعر في دواوينها القادمة. وأجد نفسي مضطرا لتضمنين هذا المقطع كاملا، رغم طوله، ليس فقط لأبرر وجهة نظري ولكن لنكتشف معا كيف يكون الفضاء الشعري، متسقا مع بنيته، مع مناخه، خصبا في دلالاته، رموزه وإشارات تدل عليه، ولو أننا وضعناه مترجما أمام أجنبي لاشار بقلبه إلى شرقنا، الذي نحن من طينه وشموسه:

«غيابك نهر غصوب

وحين يكون

أخضب كل عرائس شوقي ملائك

حب وأفرش

كل عرائش قلبي أرائك لعب لهن،

فأجلوهن

والبسهن خلاخيلهن وأبرزهن نهارا

جهارا

يصرن شمسوسا يراقصن موجك

منتشيات

بهذا العلي الأبي الفتسي، وينثسرن

حناءهن الجميل

طيورا على الماء تنقر سبع نوافذ

خضر، وتشعل

سبع شموع، وينداح فيض الهديل

العليل صلالة

لطقس النخيل المخضب بالعود

والورد والند والطلل

الموسمي البليل، والخالخيل هذي

التي فضضت ليل

وجحك تدوك سبعا.

فهل ستقيض، وقد غيض مائي؟..»

أفلا يشبه هذا بوح عشتار الحاضرة

لتموز الغائب، عشتار الغائبة في حضور

تموز..

- مقارنة التفاصيل.. مقارنة الحياة:

من الطبيعي في تجربة لا تزال تبحث عن مداراتها، أن تختلط أو تتنوع الأساليب، كأنما ديوان سعدية مفرح محطة انتقال إلى رحلة جديدة، كانت قد شفت عنه بعض القصائد.

إن قصيدة مثل «ليتنى أستطيع» وليس كل القصيدة بالطبع وإنما بعض أبياتها توحى بأن عدسة التقاط جديدة قد بدأت تعمل، مرتبكة في خطوها الأول..

«أيتها الباسقة!

لقد كنت أجملنا في الحي وأكثرنا نشاطا

في الغناء وأشطرننا في الفصل..

وكننت الأثيرة في أعين الصبيبة الطائشين..»

ولولا إيقاع التفعيلة الذي ينظمه، لقلنا إنه ينتمي ربما لإنجازات القصيدة الحرة «قصيدة النثر» في مقاربتها لتفاصيل الحياة اليومية، في اقتناصها للحظة الشعرية ناهضة من الواقع المعاش..

وتلتبس تلك المقاربة في «النهارات الجميلة» بالغنائي حتى يكاد يفسدها:

«تمضي النهارات الجميلة عادة عادية

تمضي بلا دمع

يسيل كحلها ليلا،

ولا قبل

مباغثة كثورة

ولا وسائل

رغبة حبل

ولا صلوات

مورقة كدقلى..»

إن الشاعرة تبحث عن المفارقة، التي هي بؤرة قصيدتها، لحظة الكشف فيها، وهذه سمة من سمات القصيدة الحرة «قصيدة النثر» ولكنها في ما تبقى تتكئ على غنائيتها فلا تكتمل الومضة، كأنما مركب هذه القصيدة يمضي بشراعين متضاربين.

ميزة ديوان سعدية مفرح أنه متسق مع المنظومة المعرفية التي تتبدى من خلال قصائده، إنه يقدم رؤية شبه متكاملة، وميزته الفنية لا تتبدى من خلال إعادة إنتاج الغنائية في الشعر وإنما من خلال التجريب الذي تمارسه الشاعرة، التجريب الذي سيفضي، إذا تراكم، إلى تشكيل خصوصيتها وتفردها، وهي خصوصية في الصوت يتلمسها القارئ في المحصلة تنشي بالكثير وتبوح بشفاه الشعر، وصولا إلى الأبيض فيه، إلى ما يشف عن الروح، وما يشف عن البيئة والذاكرة.

إن سعدية مفرح تنتمي إلى جيل في الشعر الكويتي المعاصر، يحاول أن يتجاوز التجارب السابقة عليه ليشكل صوته الخاص معبرا عن سيروية زمانه.

ومثل هذه التجارب تحتاج إلى نقد موضوعي، معمق، يواكب تحولاتها، ويكشف - بغض النظر عن التوافق معه أو الاختلاف - السمات الفنية والجمالية التي تتولد لتوها مساهما في بلورتها.

ولا تدعي هذه القراءة السريعة سوى أنها تحاول إثارة التساؤلات، من بعيد، تاركة للحوار أن يتجاوزها، وللشعر أن يتجلى في حضور فضاءاته.

متاهة الديناصور والكمبيوتر الرؤية.. و..الرؤيا في الغابة الالكترونية

بقلم: محمد يوسف

سؤال: هل يمكن أن يتحدى الإبداع الأدبي عصر الكوكيتيل
التكنولوجي:
الكمبيوتر..والروبوت..وشبكة المعلوماتية عبر الألياف
الضوئية..والانفجار الإعلامي والدعائي الذي يجسده
البث التلفزيوني عبر الأقمار الصناعية..؟!

ذاتها التي تخلصت من «كابوس» الضخ
الأيديولوجي الذي كان يتحكم في
«المخيلة البشرية» ويكسر أجنحتها
وينفث فيها سم «الترتيل المذهبي»
المتمحور حول شمولية وأحادية الرؤية
الأيديولوجية.

٢- أن كل منجزات عصر التكنولوجيا
والسوبرتكنولوجيا بما فيها الكمبيوتر
والروبوت لا تملك خاصية التفكير..
وتخضع برمجتها لـ «الطرف الفاعل»
وهو الإنسان الذي يغذيها معلوماتيا
وحركيا بما يتفق و«الدور» الذي أسنده
إليها.. وتأسيسا على ذلك فإن «ارتهان»
الأجهزة الإلكترونية أو ينبغي أن يكون
الامر كذلك.. أي على النقيض مما هو
حادث الآن، خاصة في بلدان العالم
الثالث، حيث الافتتان بـ/ المنجزات
التكنولوجية يكاد يلغي سمات وصفات
التفرد التي بحوزة الإنسان.. وكأن
«الكمبيوتر».. و..الروبوت هو الذي يفكر
وليس الإنسان بحواسه الخمس
وحاسته السادسة. وهو التباس يجب
أن يتدخل علماء النفس
والسوسيولوجيون لفضحه.. مع مراعاة
أن حل المعضلة يركز على مدى
توفيقهم في التوصل إلى غرس بذور
مواصفات ومواضعات لـ/ فرع جديد
من فروع علم النفس يمكن أن نطلق
عليه اسم «علم النفس التكنولوجي»!

٣- إن الروح الاجتماعية وما ينطوي
تحتها من مفاهيم وقيم المودة
والتواصل والمشاركة والتعاطف
والمواساة والإيثار والغيرية
والأريحية.. قد ضعفت وتقلصت
وانكمشت بفعل وطأة العزلة القسرية

وهل تصمد الفنون (على خشبة
المسرح وفي قاعة الفن التشكيلي) ومعها
أشكال ومضامين الكتابة من شعر ونثر
ونقد لـ/ هيمنة الكترونيات «السوبر
تكنولوجيا».. والانترنت (أو شبكة
الاتصالات في القرية الكونية التي اسمها
أمنّا الأرض)؟ أو بعبارة أخرى: هل
تنتصر القصيدة على البرمجة
الكمبيوترية.. وتكشف منحوتة
المثال.. ولوحة الرسام.. و..سوناتا
عازف البيانو.. و..تموجات الكريشن
وبموسيقاها الخافتة والعالية عن أسرار
الأبداع.. أمام «كهنوت» السوبر
تكنولوجيا حيث الأضرار الإلكترونية
«تفجر» بـ/ جبروت «الأداء
الإلكتروني» المنهج المبرمج..؟

والاجابة بالطبع لن تكون بـ/ نعم أو
لا..! ذلك أن «الkehnot» عصر السوبر
تكنولوجيا.. مازال غير قادر على
اكتساب «سمت» الكمال.. بما يجترحه
ويخدشه من المثالب والعيوب.. وعلى
رأسها:

١- أن «البعد الانساني» بتكتفات
وتجسيدات الفوران والجيشان الانفعالي
الشعوري الوجداني وقدرة «الكائن
البشري» على استثمار «كيمياء»
الاحاسيس في عملية الأبداع.. وتطويعها
في «نص إبداعي» مجسد مكثف.. يتسبب
في حدوث فجوة عميقة بين الطرفين:
الانسان.. والأله في شكلها العصري
(الكمبيوتر والروبوت)

وإذا كان كهنوت التكنولوجيا.. قد
أزاح كهنوت الأيديولوجيا كما أشار إلى
ذلك المفكر الأمريكي ألفن توفلر Alvin
Toffler في كتابه الذائع الصيت
«الموجة الثالثة» The Third Ware
فإن ذلك كان لصالح العملية الأبداعية

شيكاجو ١٩٤٢) Michael Crichton صاحب رواية «الحديقة الجوراسية» Jurassic Park (وهي نفس عنوان الفيلم المأخوذ عن هذه الرواية للمخرج الأمريكي ستيفنسون سبيلبيرغ) تعدنا بأعظم ثورة (علمية) في التاريخ البشري. وفي نهاية هذا العقد.. فإنها ستتجاوز وتتخطى الطاقة الذرية وأجهزة الكمبيوتر في تأثيرها على كل جوانب حياتنا اليومية.

وتأسيسا على هذا المحور الارتكازي الرؤيوي القائم على المعلوماتية والعلم من جهة.. والتطبيقات العملية التي تخضع وتطوع معادلات جينية (نسبة إلى الجينات) في غاية التركيب والتعقيد لتخليق كائنات (مثل ديناصور الحديقة الجوراسية) وإنجاز طفرة في علم الهندسة الوراثية من جانب آخر.. فإن كيمياء الأبداع ستندرج بالحتمية إلى المجال الكهرومغناطيسي لـ/محور الرؤيا الارتكازي.

ويكون الأبداع في هذه الحالة انشيا كيميائيا بيولوجيا رؤيويا.. وتكون الرؤيا تقربا بالاشتباك والانعزال اشتباك الحدس مع مفردات الكوكبتيل الإلكتروني.. وانعزال عن شهوة الاستهلاك بالرؤية الحسية البصرية.

آنذاك تنتصر القصيدة على الكمبيوتر.. والفكرة على الروبوت ويتم إضافة وإضفاء بعد انسيابي على غابة الألكترونيات المتوحشة.

وفي نفس الوقت يظل عنصر الصراع بمعناه الجدلي قائما.. وتلتصع عبارة فيرجينيا ولف القائلة بأن العالم عبارة عن ذرات.. وعلى المبدع التقاطها.. وتقجير دلالاتها.. وسط شظايا وركامات القرية الكونية المورمة من

التي يفرضها عصر التكنولوجيا، فالألياف الضوئية عبر شبكات «الاتصالية» بتقاطعاتها وتشابكاتنا.. وفيضانات المعلوماتية قد تغري بل تقوي «الكائن البشري» لحشر «ذاته» في «كهف العزلة» حيث الشاشة الألكترونية «سيدة الموقف» و«الكهف التكنولوجي» هذه المرة يكون أشد قسوة وأغلظ فظاظة من «كهف العصر الحجري».. فالعزلة على يد الكمبيوتر حصار قهري والعزلة في الكهف الحجري كانت انتصارا على الكائنات والقوى وعوامل الرعب والخوف.

٤- إن التشبع بـ«القيم الاستهلاكية» يمثل هدرا زمانيا ومكانيا (أو زمكانيا) للكائن البشري.. هدر الطاقة وهدر الأبداع.. مما يعني أن الانفراد التاملي.. والتفرد الأبداعي عرضة للتقلص والانكماش.. وإن «شهوة الاستهلاك» تفسر «انسجامية» الإنسان شعوريا وذهنيا.. وتكاد تلغي «خاصية» تحويل الشهوة بـ/ انفجارها البركاني الناري إلى اندفاق ضوئي مشع.

لكن المعضلة تكمن في أن القطب الجاذب لـ/كوكبتيل التكنولوجيا الألكتروني هو القطب الحسي السمعي البصري.. وليس القطب التأملي الحدسي المنبثق من المخيلة والبصيرة.. وهذا ادعى لاندلاع مزيد من اللهب في «شهوة الاستهلاك» ونفسي التأمل وتلاشي الرؤيا بسبب هيمنة الرؤية.

— هل هذا معناه رفع الراية البيضاء أمام كهنوت التكنولوجيا؟

بالطبع لا..!

وربما تحمل كلمات المؤلف الأمريكي ميخائيل كريتشتون (من مواليد

فرط التخمّة الاستهلاكية.. وفي التواءات
وتعرجات ومنحنيات الصراع يبرز
السؤال المدبب وهو يسعى كالأفعى
الحلزونية

ما هو الخيط الأبيض والخيط
الأسود بين الرؤية والرؤيا؟
وهل المعضلة في حرف التواء
المربوطة.. أم حرف الألف؟ أم أن جوهر
القضية كالعادة.. يكمن في «حرف
العلة»!

ومن يشير بالسبابة لـ «هذا
الحرف»؟
الإنسان أم الكمبيوتر؟

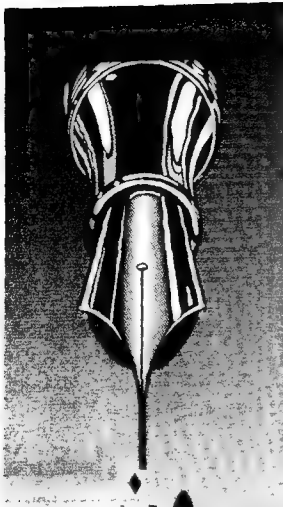
أم أن المسألة ستنتهي على طريقة
الدراما الأغريقية.. أي قيام الكمبيوتر

بـ «ضرب أخيل» في كعبه.. ليكتشف
«الكائن البشري» أنه هو ذاته حرف
العلة وأن ديناصور الغابة الإلكترونية
هو نفسه ديناصور الحديقة
الجوراسية: عقل صغير في حجم
عقلة الأصبع.. وجسد تكنولوجي
بحجم القرية الكونية
الإلكترونية..؟!

أم يكون الفن توفّر.. هو أرشميدس
الجديد.. صائحا مرة أخرى:

— يوركا.. يوركا
(وجدتها.. وجدتتها).. بلغة إنجليزية
ولكنة أمريكية..؟!

والرؤية انكسار وانحسار.. والرؤيا
حدس وانتصار.. وبمقدار الشد



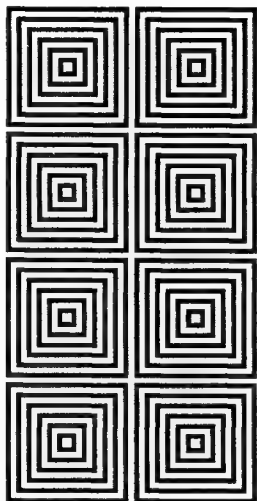
فنون

ملتقى الشباب المسرحي الكويتي الأول

د. محمد مبارك الصوري

□ سامي محمد من الواقعية إلى التعبيرية

عدنان فرزات



تشكيل

بقلم: عدنان فرزات

سامي محمد.. من الواقعية الى التعبيرية

لم تتوار الواقعية في الفن التشكيلي رغم أن المدارس الأحدث أعلنت سطوتها عبر اتجاهاتها المختلفة، كالتكعيبية أو التأثيرية أو الوحشية وحتى السورالية.... ظل للواقعية لحنها الأوضح والأكثر صراحة وجراً في الاقتراب من القواعد والنسب التشريحية.



الاحشاء عنده كما أسلفنا غالباً ما تتمزق وهي ترنو عبر نافذة الخلاص... والعلة هنا إنسانية في مضمونها، فالغرض ليس شكلياً أي لا يراد به صيغة أسلوبية بقدر ما هي إحياءات إنسانية فيغدو الهم البشري بجوعه وقلقه وحريته هو الهاجس الأكثر نبضاً في مخيلة سامي محمد... لذلك فهو يصر على توظيف الفن ولا يتركه فقط عائماً في أطر الجمال.

في منحوتة عنوانها «التحدي» يرصد سامي محمد إنساناً مقيداً إلى عمود صلب، معالم هذا الإنسان غير واضحة حيث أنه يلف وجهه بقطعة قماش دلالة على عمومية الأجناس البشرية وهي تقع تحت ضغوطات شتى... تلمح في أكف التمثال ذاك الصراخ المخفي تحت قماش الوجه... أما السواعد ففي ضعفها يمكن جموح الانطلاق.

تظل مسألة هامة جداً في هذا العمل وهي أن قدمي التمثال في حالة ثبات عجيب لذلك فهو يترك فيها كتلة إضافية من «البرونز» لتعطيك إحياء بالرسوخ.

أهم ما يطالعك في أعمال سامي محمد، أن شخصوصه لا تعرف الاستسلام. فهناك حالة نهوض وتيقظ دائمتين. ومن الدلالة على ذلك أن تمثاله المسمى بـ «الشهيد» يبدو نابضاً حتى وهو ملقى على الأرض وقد تدلت أحشاؤه أمامه... أما النبض فلم يسكن أبداً، تلمحه في السواعد المثنية على الرأس وفي الأقدام التي تكاد تكون حية.

غياب الوجه

على الرغم من تمكن الفنان سامي محمد من القواعد التشكيلية، إلا أنه لا يرغب في إظهار براعته هذه في الوجه، فلفافات القماش غالباً ما تغلف الوجه. وهذا كما أسلفنا ربما كانت إرادة الفنان

هذا الاقتراب يأتي عند الفنان... النحات سامي محمد بجمالية لا حدود لها... فهو لا يلتصق بالكلاسيكية التقليدية للتشريح، كما أنه لا ينأى عنها إلى درجة التشويه.

بين هذا وذاك يحقق الفنان سامي محمد معادلة الجمال غير الممل فهو من الفنانين القلائل الذين أدركوا هذه المعادلة، تلك التي حققها الفنان الفرنسي رودان في منحوتاته..

غالباً ما يتخذ الفنان هوية موحدة لأعماله كي تلتصق به.. حتى يعرف دون توقييع ونقصد هنا الفنان الناجح، لذلك كانت للفنان سامي محمد هوية بارزة المعالم، أول ملامحها، القوة، تلك التي تتبع عنده من أقواه شخصوص أعماله ومن أكفهم وأجسادهم. هذه القوة تدعو الأجساد أحياناً إلى التمزق.. وهذا التمزق لا يطالعنا إلا في نداء الخلاص الذي يدور في «ذهن» المنحوتة. فشخصوصه ترنو إلى الخلاص غالباً، فقد تجد المنحوتة عنده والتي يمثلها - في الغالب - رجل خارج من نطاق الحواجز والاطارات أو الصناديق المغلقة وعندما يريد أن يؤكد الرغبة هذه أكثر، فإنه يدس هذه الحالة في رأس حصان جامح يحاول أن يخرج من صندوق.

في حالات قليلة كان الفنان سامي محمد يبدو هادئاً الازميل، كما في منحوتته «والدتي» و «التعب» ففي الحالة الأولى يكسو الفنان وجهه منحوتته مسحة من الحزن، وفي حالة «التعب» يضفي وشاحاً من الخشوع... ولكن مع ذلك فإن القوة لا بد وأن تظهر حيث أن وجه التمثال في «والدتي» يختزن غضباً ما وفي «المتعب» تظهر القوة في الرداء.

الجانب الخفي

اشتهر الفنان سامي محمد كنجات، وأخفى في حجيرات مرسومه لوحات تشكيلية نفذها لونيًا إن كان في الغرافيك أو الأكرلك أو الورق الملون.

بعض هذه الأعمال كانت بمثابة دراسة لمنحوتاته، وبعضها الآخر كان عبارة عن أعمال إبداعية قائمة بذاتها، لا تقل ذكاءً عن المنحوتات.

وفي هذه الأعمال تلمح مدرستين، الأولى تعبيرية والأخرى تجريدية.

والملفت للنظر أن الفنان سامي محمد يمازج في هذه الأعمال بين حالتين، تتراوحان بين الضجيج والحلم. وتلك أصعب حالة يواجهها الفنان، ففي المفردات الأولى والتي تطفو على السطح، يظهر الضجيج على المبعثرات الزخرفية، أما خلفية هذا السطح فنراها حالة لونية حاملة تشبه أول المساء أحياناً ... وأحياناً أول الفجر.

في الرسم يظهر تأثر الفنان سامي محمد بالبيئة الخليجية عبر الزخارف الشرقية والتي ربما واجهتك في قطعة من السدو أو لمحتها على رداء عتيق، أو زينة نسائية.

في الرسم يعلن الفنان سامي محمد تمرده مرة أخرى عبر رفضه للانسجام اللوني البليد، فالأصفر يصاحب البنفسجي ومعه يعطيك جمالية لم تكتشف بعد.

أهم ما يميز الرسم لدى الفنان سامي محمد هو حرصه على تكوين الصحيح، فنتيجة تعامله مع الكتلة الحجرية، يجيد الفنان سامي محمد وضع الكتلة في الفراغ بشكلها اللائق. كما يجيد ملء الفضاء بصراح أعماله النحتية....

في تعميم العمل على كافة الأجناس البشرية، وهذا التعميم على الوجوه لا يفقد العمل جماليته، ولا ينقص من قدر حضوره كعمل صحيح النسب. بل على العكس من ذلك فهو يمنحه خصوصية جديدة تندرج في إطار تحديث الواقعية.

وعادة يدرك الفنان سامي محمد هذه المسألة فيثبت للدارسين أنه بارع - مدرسياً - فيجسد لهم البراعة هذه في بقية أنحاء الجسد.

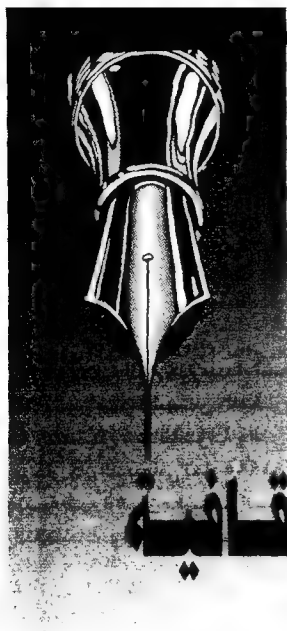
بعد أن ينتهي من واقعيته، يخطر ببال الفنان سامي محمد أن يجنح للتعبيرية، كما في تمثاله «الشهيد» هنا ليست الوجوه وحدها هي التي تغيب، بل تغوص معها الاكتاف وبعض أنحاء الجسد .. فتغدو نصف المعالم عبارة عن كتل إنسانية.

التمزق يبلغ ذروته في حالات أخرى، وذلك حين يقتضي الموضوع هذا التمزق. كما في منحوتة «الزلال».

إذن فالرصد عند الفنان سامي محمد ليس رصدًا أنيًّا يقوم في لحظته، بل هو رصد عميق ومستديم للحالة التي أمامه، أهم ما فيها أن الدراسة التي يجريها الفنان سامي محمد ليست دراسة تشكيلية فحسب بقدر ما هي بحث في العوالم النفسانية.

من المنحوتة المجسمة إلى «الروليف» الجداري يتحول إزميل الفنان بذات الوتيرة الإبداعية. فالمسطحات عنده تأتي كاملة الأبعاد لا يغيبها الجدار ... وله في هذا المجال عدة تجارب. أهمها «البحارة» و «حفر الآبار».

إذن فالتعبيرية هي الحالة الجمالية الأكثر عمقاً في مرحلة التحول إلى الاختزال، أو لنقل التبسيط. مع الإبقاء على العناصر الأساسية للعمل.



عواصم ثقافية

□ موسكو

د. اشرف الصباغ

حوار مع المخرج الروسي

نيكيتا ميخائيلكوف

موسكو - د. أشرف الصياغ

أذاعت وكالة أنباء «إنترميديا» أحد أطرف الأخبار عن افتتاح فيلم «المتعبون من الشمس» للمخرج الروسي المعروف نيكيتا سرجيفيتش ميخائيلكوف، والذي حصل على جائزة الأوسكار في مهرجان كان السينمائي لعام ١٩٩٥م. عنوان الفيلم مأخوذ من كلمات أغنية شهيرة كان يغنيها الروس في سنوات العشرينيات والثلاثينيات. وجاء في نص الخبر:

على إزابة تلك القسوة الروحية لانسان
نهاية القرن العشرين؟

- إن ما كتب عن الأوضاع السائدة في
سنوات الثلاثينيات في قصص «أركادي
جيدار» أشار اهتمامي بشكل غريب،
وأقلقني بفضاعة شديدة. وقد كانت
قصته «الكأس اللازوردي» العظيمة
مكتوبة بشكل رائع، لا يقل في مستواه
عما كتب «بونين» في قصته «ضربة
شمس».

فعند «جيدار» توجد تلك المعزوفة
الموسيقية التي توجع القلب، وربما يكون
ذلك هو الذي ألّمني وعذبني، ودفعني
لعمل هذا الفيلم. ولقد جاءتني فكرته بعد
أن شاهدت العديد من الأفلام لبعض
زملائي المخرجين. الذين صنعوا العديد
من الأفلام قبل خمسين عاما مضت، وها
هم الآن وبعد ما حدث من انقلابات
وردات وتقلبات يصنعون أفلاما مشابهة
تماما وبنفس المنطق وكل ما في الموضوع
أنهم يظهرن الشيوعيين «الحمراء»
كقساة وحقرين ومنافقين، أما «البيض»
الذين كانوا ضد الثورة يظهرون كناس
خيرين ومتحضرين وأكثر حرصا على
مصلحة الوطن. إنهم حاليا يفعلون كل
هذا برضاء شديد عن النفس كما كانوا
يفعلون عكسه في السابق. وعموما فيقدر
الجهل والامية بأصول المهنة وشرفها،
تكون المداينة والنفاق والرياء. ولذا
تولدت لدي رغبة عارمة في الدفاع عن
الانسان الذي عاش سنوات الثلاثينيات،
لأن هذا الزمن في حاجة شديدة الى من
يدافع عنه، وخصوصا في هذه المرحلة.
وأنا لا أقصد هنا «الستالينية» وإنما
أقصد بالتحديد تلك الحياة التي كان يولد

في القاعة المركزية الحكومية للحفلات
الموسيقية «روسيا» بدأ الافتتاح الرسمي
لفيلم نيكيتا ميخائيلكوف «المتعبون من
الشمس»، والذي حضره عدد كبير من
أصحاب النتاج الثقافي والفكري،
وسيطرت عليه أشهر العادات الشعبية
الروسية. فعل واجهة قاعة الحفلات
الموسيقية استقبل بورتريه ضخم
لستالين السادة المشاهدين، وعلى باب
القاعة استقبلت الفتيات المدعويين
بالفودكا والخيار المخلل والشمبانيا
والنفاح، وفي بهو القاعة وقف
الأوركسترا العسكري، عازفا موسيقا
التانجو في جو من البهجة والراحة.
والاطرف من هذا وذاك أن بطاقات
الدعوة لحفل الافتتاح جاءت على شكل
إشعار رسمي من إحدى الدوائر
الحكومية. وبشكل عام تم تجسيد عالم
الثلاثينيات على مستوى الملابس
النسائية والاكسسوارات، والمعاطف
الرجالية والأحذية... الخ.

والآن فمن الصعب تماما مقارنة أي
فيلم آخر بلوحة نيكيتا ميخائيلكوف
الشاملة «المتعبون من الشمس» والتي
حازت على الأوسكار وهي بعد لم تخرج
من غرفة المونتاج. وبلوحة نيكيتا
ميخائيلكوف هذه يفتح طريق جديد
وفريد من نوعه أمام السينما الروسية،
على الرغم من أن هذا المخرج رشحت
أفلامه مرتين للحصول على هذه الجائزة
في السنوات الماضية.

- لكن ما هي الأسباب التي قادت
نيكيتا ميخائيلكوف لإخراج هذا الفيلم
الذي يتعامل مع الماضي بوضوح وجلاء،
والذي يمتلك قوة عجيبة، ونيل وصراحة،

فيها الأطفال الذين يحبون أمهاتهم وأبآءهم، الحياة التي عاش فيها أمهات وأبآء عشقوا أطفالهم وأحبوهم.

— هل تقصد بهؤلاء قائد المفردة «سيرجي كوتوف» الذي لعبت أنت دوره في الفيلم، وكان على درجة عالية من الشرف والاخلاص والنقاء، لدرجة أنه كان مخدوعا بقدر أكبر بكثير من المخدوعين حوله، وعلى الرغم من أن المصير المساوي كان معداً بشكل مسبق لكل فرد تقريبا؟

— للأسف إن ما يحدث حاليا في روسيا من تضليل ومسخ لهوية الجيل الحاضر، هو نفسه ما كان يحدث في العصر البلشفي، إلا أن ما يحدث الآن يرتدي رداء آخر مختلفا قليلا في لونه، وعلى من يفعلون ذلك الآن أن يعرفوا جيدا أن تدمير حياة وأهداف وإنجازات جيل سابق، تعني في المقام الأول أنه بعد ثلاثين أو أربعين عاما سيأتي من يفعل معهم ذلك، بل سيمسح ويحقر إنجازات الجيل الحالي بأسره، لأن الطريقة والسرعة والوسيلة المتبعة الآن في القضاء على أهداف وإنجازات جيل الثلاثينيات، تعتبر جميعها أشياء غير منطقية، وغير إنسانية. وعلى أي حال فإن جيل الثلاثينيات هو صانع زمنه وضحيته في آن واحد. ولذا فقد أردت من المشاهد أن يفهم هذا الجيل ويرحمه، ويشفق عليه.

— أن يعذرهم في إيمانهم بالشعارات التي كانت مرفوعة آنذاك، ويرحم العماء الروحي الذي فرض عليهم، ويفهم إيمانهم بشعار «من كان لا شيء ... قد أصبح كل شيء»؟

— نعم. لقد كان كل ذلك تضليلا فظيعا

ومربعيا، مثل شعارات «الحرية والمساواة والأخوة» وكل ما هو غير مقبول على الإطلاق لروسيا. فالحرية بالنسبة للانسان الروسي ليست بأي حال من الأحوال هي تلك الحرية بالنسبة للانسان الفرنسي. إن الحرية بالنسبة للانسان الغربي بشكل عام تعني احترام القانون، وممارسة كل ما هو ممكن في حدود هذا القانون، والامتناع عن كل ما هو خارج إطاره. وهم يفهمون ذلك ولا يخطئون في تفسيره، بل يناضلون من أجله. أما في روسيا فلم يحترم أحد القانون إطلاقا، بل كانوا دائما يخالفونه، ويحاولون تجاوزه بمختلف الطرق والوسائل. ولذا فقد كانت ومازالت «العصا» في روسيا تمتلك أهمية أكبر مما هي عليه في دول أخرى. إن الانسان الروسي ليس في حاجة الى الحرية بقدر ما هو في حاجة ماسة الى وجود الإرادة. وعلى حد تقديرى فالحرية والارادة شيء واحد، وإن اختلفت المفاهيم بالضبط كما في تحديد مفهوم كل من المساواة والعدالة. وبالتالي فإن ما طرحه البلاشفة لم يأت بأي نفع للروس. فمثلا لو كان القانون في فرنسا يمكن أن يكون إلها، فسوف يمكن للناس بعد ذلك أن يعيشوا بدون إله حقيقي. لكن الأمر في روسيا يختلف تماما، حيث إن الاله فقط كان دائما هو القانون المجدد.

— ولكن هل تعتقد أن انسان الثلاثينيات في روسيا قد خضع وأذعن بالفعل لستالين؟

— هذه الاشكالية في غاية الصعوبة والتعقيد، فقد كان كل من لينين وستالين على درجة عالية من التعليم بالمقارنة بمن

أتى بعدهما من الحكام. وكان كل منهما يعرف التاريخ جيدا، ويدرك مدى قوة وضعف المفاهيم الدينية عند الشعب الروسي، وتصوراته عن الحكم الملكي، وعلى هذا الأساس استطاعا خداع هذا الكم الهائل من الناس.

— لقد كان ذلك موجودا بالفعل في فيلمك قبل الأخير «أنا» وبخصوص، هذه الاشكالية أود أن أطرح عليك سؤالاً من نوع آخر، وبالتحديد عن سبب إقدامك على السينما التسجيلية، برغم أنك طموح حيائك تعمل في السينما الروائية؟

— لقد ظلت أعمل طوال ١٣ سنة في فيلم «أنا» وكنت خلال هذه الفترة الزمنية أوجه لها خمسة أسئلة لا تتغير كل عام. وكبرت «أنا» ابنتي الكبرى، وتغير الزمن، ومات حكام، وجاء آخرون. وعلى ضوء كل هذا فهمت ما كنت أفعله طوال هذه المدة. والمسألة هنا ليست في شخصيا أو في ابنتي، لكنني أدركت أنه لو توفّر الوقت والامكانيات، فإن طريقة التراكم المستمر للمادة السينمائية سوف تسير على ما يرام، وسوف يحدث ذلك التحول المعروف من الكم الى الكيف، وهذا ما كان مهما وضروريا بالنسبة لي. لقد استطعت تجميع كل شيء عن السنوات السابقة، وبعد أن صورت ما جمعته، صعبت. لا بسبب الفيلم طبعاً، ولكن لأنني أدركت وعرفت جيداً لحظئذ: من نكون!

ففي هذا الوقت كنت قد انتهيت من فيلم «أبلو موف» أقصد عندما بدأت في تصوير «أنا» ساعتها أردت معرفة عند أي نقطة تفرق وتختلف طفولتان: طفولة «إيليا إيليتش أبلو موف» بطل الفيلم

الخامل الحال في عصر الامبراطورية الروسية، والذي لا يههم من يجلس الآن في قصر الكرملين، وطفولة الفتاة الصغيرة العصرية، والمرمجة سياسياً في عصر الامبراطورية السوفيتية. ولذا لجأت الى السينما التسجيلية لأنها أنسب وسيلة ممكنة لايضاح مثل هذه العملية المعقدة

— بهذا المفهوم يعتبر فيلم «أنا» متطابقاً في رؤيته مع فيلم «المتعبون من الشمس» ففي هذا الفيلم يوجد أيضاً فتاة صغيرة تعيش على الشعارات والأعياد السياسية. وهذه — الشخصية — الفتاة الصغيرة «ناديا كوتوف» هي ابنتك الصغرى ناديجدا، التي لعبت الدور بشكل رائع. وعلى الرغم من أن هذه الشخصية تمت إضافتها الى منظومة الشخصيات، إلا أنه من المؤلم جداً التفكير في المصير المفرع الذي ينتظر فتاة صغيرة سوف تصبح بعد قليل يتيمة الأبوين، أي بعد إعدام الأب، وموت الأم في معسكرات الاعتقال، فماذا عن ناديا أو ناديجدا التي لم تتغير علاقتك بها كأب في الفيلم أو خارجه؟

— لقد بدأت ناديجدا العمل في «المتعبون من الشمس» وهي بعد في سن السادسة. وبالطبع فلم يكن عندها القدرة على قراءة السيناريو في مثل هذا السن. إضافة الى أنها لم تشارك في تصوير المشاهد الأخيرة التي قبل فيها كل شيء حتى النهاية المفرعة. وبالتالي فهي لم تر والدها وهو يضرب ويقتل ببشاعة. وبعد الانتهاء من التصوير حضرت ل ترى الجزء الخاص بها أثناء قضاء عطلتها الصيفية، لكنها عندما أكملت الفيلم حتى النهاية، أصيبت بحالة من الرعب والهذيان استمرت لمدة طويلة.



الرابطة في شهر

□ لقاءات - محاضرات

- د. عواد جاسم الجدي

الرابعة في شهر



في الشهر الأخير من الموسم الثقافي لرابطة الأدباء شهدت قاعة المحاضرات نشاطات متنوعة استقطبت أعدادا كبيرة من عشاق الأدب والسينما. حيث تم تكريم الفائزين بجوائز الدولة التشجيعية وجوائز مؤسسة الكويت للتقدم العلمي في حفل رعاه معالي وزير الإعلام الشيخ سعود ناصر الصباح وحضره عدد من السفراء العرب، والأدباء والصحفيين. وقد ألقى أمين عام رابطة الأدباء الأستاذ خالد عبداللطيف رمضان كلمة في هذه المناسبة رحب فيها بجمهور الحضور وعلى رأسهم معالي وزير الإعلام الشيخ سعود ناصر الصباح، ومعالي وزير التربية والتعليم العالي الدكتور أحمد الربيعي ونائب رئيس مجلس الأمة صالح الفضالة، وشكرهم على رعايتهم للأدب والأدباء.

ثم قام وزير الإعلام بتسليم جوائز الدولة التشجيعية على كل من السادة: محمد الفايض، يعقوب السبيعي، اسماعيل فهد اسماعيل، فؤاد الشطي، غنام الديكان، وسليمان الياسين. وتوزيع جوائز مؤسسة الكويت للتقدم العلمي على كل من ثريا البقصي، وليد الرجيب، الدكتور سليمان الشطي، والدكتور عبيد الله الغنيم.

كما عرضت الرابطة بالتعاون مع نادي الكويت للسينما فيلم (المهاجر) للمخرج المعروف يوسف شاهين. وعقب على العرض كل من: د. صالح سعد، والناقد عماد نويري.

ومن المقرر أن يستمر التعاون المثمر بين الرابطة ونادي السينما في الموسم الثقافي القادم نظرا لما حققه هذا العرض من إقبال جماهيري وحوار فعال بين المهتمين بالأدب والسينما.

وفي ختام الموسم الثقافي أقامت الرابطة مهرجانا شعريا شارك فيه عدد من شعراء الكويت البارزين ومنهم: د. خليفة الوقيان، يعقوب الرشيد، يعقوب السبيعي، فيصل السعد، وليد القلاف، والحامية الشاعرة فاطمة العبدالله، وقدمتهم للحضور الكاتبة ليل العثمان بأسلوبها الشعاري المعهود، الذي أضفى على جو الأمسية روح التألف والمودة.

وقدما يلي ننشر آخر محاضرتين أقيمتا في لقاء الأربعة الثقافي لكل من: د. نزار العاني، حول (العلاقة بين العلم والأدب) وقدمه فيها القاص: طالب الرفاعي، ود. عواد جاسم الجدي، حول: (البيئة في الأدب الكويتي) وقدمه فيها القاص حمد الحمد.

البيئة في الأدب الكويتي

د: عواد جاسم الجدي

— البيئة الاجتماعية ويقصد بها ذلك الإطار من العلاقات الذي يحدد استمرار حياة الأحياء والتي يعد الإنسان ككائن اجتماعي أهمها وأعظمها شأنًا.

— أما البيئة الثقافية فيقصد بها ما استحدثه الإنسان في محاولاته الدائبة لتعديل بيئته الطبيعية والاجتماعية خلال رحلة حياته الطويلة فصنع بيئة حضارية ليكون هو الذي عمر الأرض واخترق الأجواء، وتشمل عناصر البيئة الثقافية كل ما استطاع الإنسان أن يصنعه ماديًا ومعنويًا كالمسكن والملبس ووسائل النقل والتراث والتاريخ والآداب والأعراف والعادات والتقاليد والدين وكل ما يؤثر سلوك الفرد أو الجماعة وما تنطوي عليه نفسه من قيم وآداب وعلوم ومكتشفات، وأعمال الأسلاف الفكرية والمادية والتنظيمات السياسية، والاقتصادية تلقائية كانت أم مكتسبة ذاتية من موقع بيئته أو منقولة من بيئة أخرى.

تؤثر البيئة الطبيعية تأثيرًا مباشرًا في الكائنات الحية الأخرى بنفس الدرجة

كانت البيئة ولا تزال الوعاء البيولوجي والاجتماعي والإنساني الذي احتوى الإنسان إلى جانب العناصر الحية وغير الحية الأخرى التي تتعايش معه في ذلك الوسط. وقد تعددت آراء الباحثين حول مفهوم البيئة، إذ يرى بعضهم أن البيئة هي مجموع الظروف والعوامل الخارجية التي تعيش فيها الكائنات الحية وتؤثر في العمليات الحيوية التي تقوم بها تلك الكائنات. في حين يرى البعض الآخر أن البيئة مصطلح عام يقصد به جميع القوى والظروف التي تؤثر على الفرد من خلال التأثيرات المختلفة.

وقسم بعض الباحثين البيئة إلى ثلاثة أقسام أساسية.

— البيئة الطبيعية والتي تحدد بعدد هائل من المظاهر التي لا دخل للإنسان في وجودها أو استحداثها ومن مظاهرها الصحراء والبحار والمناخ والتضاريس والمياه السطحية والجوفية البحرية والنهرية المالحة والعذبة، والحياة النباتية والحيوانية في البر والبحر.

الطقس البارد حيث تكثر حوادث الاختلاس والاحتتيال، والإنسان الذي يسير في البر بعد هطول الامطار يختلف شعوره عن الانسان الذي يستقبل عاصفة رملية هوجاء فينزوي داخل بيته ويفلق الأبواب والنوافذ منتظرا زوال العاصفة.

وللبئية أثر على أحاسيس الإنسان ووجدانه وتناجيه الإبداعي الأدبي والفكري وليست قصة الشاعر علي بن الجهم مع الخليفة هارون الرشيد هي الوحيدة في هذا المجال فعند ما قدم هذا الشاعر إلى المدينة من البادية مدح الخليفة هارون الرشيد قائلاً:

أنت كالكلب في حفاظك للود
وكالتيس في قراع الخطوب
ولكن ما إن استقر الشاعر في المدينة بين بساطينها وثمارها وخاض علاقاتها حتى أثرت البئية الجديدة في ثقافته فانشد:

عيون المها بين الرصافة والجسر
جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري
ومثل ابن الجهم مجنون ليل. فالبئية في شعر مجنون ليل وثيقة الصلة بالحب ترتبط بها نفسه حتى تشاركه مظاهرها وموجوداتها فيه، فمن أجل الحب هام برائحة الخزامى واخذ يناجي شجرات الأثل يطلب الطمانينة لفؤاده في ظلها:

ألا هل إلى شم الخزامى ونظرة
إلى قرقرى قبل الممات سبيل
فيا أثلات القاع قد مل صحبتي
مسيري فهل في ظلكن مقبل
ويا أثلات القاع ظاهر ما بدا

التي تؤثر بها في الانسان ولما كان الإنسان قد تبوأ مكانة في قمة الهرم البيولوجي فقد كان له وحده الأثر المباشر على البيئتين الاجتماعيتين والثقافية في حين أن الكائنات الأخرى تتأثر فقط بالظروف البيئية، الأمر الذي ينعكس على سلوكها وتصرفاتها، فمثلاً تهاجر طيور الكراكي بشكل جماعات من بلادها في الشمال نحو البلاد الدافئة وهنا يلعب الدفء ووجود الغذاء كعامل أساسي لهجرة الكراكي وفي طريقها إلى البلاد الدافئة تنام بشكل جماعات تحت حماية حارس يقظ من بين أفراد السرب وبالتناوب، فإذا ما جن الظلام هجعت طيور الكراكي وراحت تغط بنوم عميق لتقتها بالحارس اليقظ الذي يقف على رجل واحدة ويحمل بالرجل الأخرى صخرة أو حجرة صغيرة فإذا أخذته سنة من النوم سقطت الحجرة من رجليه المرفوعة فيستيقظ ويتنبه وإذا أحس بخطر يدهام المجموعة أطلق صوتاً معروفاً يسميه العرب «النقيط» فتستيقظ الطيور النائمة وتهرب من الخطر القادم، الأمر الذي يدفع الثعلب إلى الانتظار طويلاً حتى يدب النعاس في أوصال الحارس وينقض عليه بسرعة فائقة ويمسكه من رقبتة محاولاً ألا يطلق صوته ولا ينفط وبذلك يستطيع الفتك بطيور السرب كلها. كما تؤثر البئية على سلوك الإنسان وتصرفاته فقد أشار علماء البئية إلى ازدياد معدل الجريمة في الطقس الحار مقارنة مع

بجسمي على ما بالفؤاد دليل
ويا أثلاث القاع من بين توضح

حنيني إلى أفيانكن طويل
والبيئة الكويتية واحدة من بيئات
المنطقة العربية التي تتشابه كثيرا من
حيث طابع المناخ وعناصره الأساسية،
حيث تشكل امتدادا لبيئة شبه الجزيرة
العربية. التي تمتاز بندرة الهطول
المطري وعدم انتظام توزيعه على السنين
والفصول وأشهر السنة، الأمر الذي
جعل هذه البيئة فقيرة نسبيا بالغطاء
النباتي إلا في فصل الربيع المطر حيث
تزدان بالأزهار البرية والنباتات
الخضراء التي تنتهي حياتها بانتهاء
موسم الهطول المطري، ولهذه البيئة
نباتاتها وطيورها وحيواناتها وسهولها
ووديانها التي شهدت نشاط الإنسان
على مر العصور وساهمت في تكوين
معرفته وثقافته ونتاجه العلمي
والفكري والعقائدي لأنها جاءت كجزء
من هذا الابداع في نتاجاته الأدبية
والفكرية والفلسفية. إن أهم ما يميز
البيئة الكويتية إطلالتها المباشرة على
البحر الذي يشكل جزءا هاما منها وإن
كانت موارد البيئة البرية المتمثلة بالكلأ
والماء تتأثر بظروف الطقس والمناخ
فالبيئة البحرية لا تتأثر بهذه العوامل بل
تتميز بمواردها حتى منتصف هذا القرن
بالثبات النسبي.

وذهب الشاعر محمد الفايز رحمه
الله مذهباً يمثل التعصب البيئي للبحر
وثبات موارده مهما أمطرت السماء

وتلبدت بالغيوم: فيقول في مذكرات
بحار:

أحنى من الأرض التي محلت / فلا
عطر يצוע /
فيها ولا نبتت كروم.
مهما تلبدت الغيوم وأمطرت كل
السماء

تبقي ككف بخيلة تابى العطاء
أواه يا أرض الحرائق والسموم
البحر أحنى من ضفافك والشرع
فالحبر والسفينة والشرع والمجداف
وشباك الصيد والمد والجزر والسمك
بأنواعه ودواب البحر وهوامه كلها
مفردات شكلت بمجملها معالم للبيئة
البحرية الكويتية، ومنذ القديم وجد
الإنسان نفسه يركب لجة البحر ومن
حوله تلك الزرقة اللامعة، وإن كانت
الآلئ والأسماك مبتغاه لأنها تشكل
مورد رزقه لكن دونهما التعب والجسد
والجهد والمشقة، ولا بد من السفر
والإبحار بعيدا عن الأهل والوطن، كل
ذلك جاء في المذكرة الأولى من مذكرات
بحار للشاعر محمد الفايز:

أركبت مثلي «البوم» و «السنبوك»
و «الشوعي» الكبير؟
أرفعت أشرعة أمام الريح في الليل
الضري.

هل ذقت زادي في المساء على حصير
من نخلة ماتت وما مات العذاب بقلبي
الدامي الكسير

ولا تنتهي رحلة المشقة والعذاب عند
الإبحار بالبوم أو السنبوك أو الشوعي

ولكن هناك العديد من الهوام البحرية
الضارة تتربص بالغواص تحت سطح
المياه وخلف الصخور وعلى الغواص أن
يتجنب أخطار هذه المخلوقات البحرية
وأن يحايلها ليحصل على المحار دون أن
يصاب بأذى فيقول الفاييز:

أسمعت صوت «دجاجة» الأعماق
تبحث عن غذاء؟

هل طاردتلك «الخمسة» السوداء
«والدول» العنيد؟

وهل انزويت وراء هاتيك الصخور
في القاع و «الرامي» خلفك كالخفير
يترصد الغواص. هل ذقت العذاب؟

أما الشاعر فهد العسكر فلم يتوغل
بعيدا في البحر ولم يصل إلى القاع
والصخور كالشاعر محمد الفاييز، فقد
كان كثيرا ما يقضي الليالي في أيام الصيف
على ضفافه يفتش الرمال الناعمة
البيضاء حيث وشوشة الأمواج وهي
تداعب الشاطئ في جو من الهدوء
الشامل والسكون التام.

وما أكثر ما تحمله رمال الشاطئ
من ذكريات حلوة ومن أسرار فعلية
التقى الأحباب بأحبابهم وعليها رفرقت
كثير من الأحلام والأمانى، والشاعر
فهد العسكر يناجي الضفاف الجميلة
التي تؤمن على السر ولا ينال منها
الوشاة أو اللاهون منالاً فيقول:

يا ضفاف الخليج أخدمت إحساسي
وماذا تجني وراء خمولي
لا نشيد الأمواج رفقه عن نفسي
ولم تشفها كؤوس الشمول

ونسيم المساء أمسى شواظا
من زفيري وبسات غير بليلى
لقد حضرت البيئة حضورا غير عادي
في قصائد الشعراء الكويتيين فتناولوها
بعناصرها المختلفة وبرؤى مختلفة،
فتل الشمس في بعض الأبيات ليحببها
الغيم في أبيات أخرى، وتشدو البلاليل
وتغني الحمام وتتفتح الأزهار بعد
هطول المطر، وهكذا فالقارئ للشعر
الكويتي يجد الصور البيانية الكثيرة
التي ارتبطت بالبيئة ارتباطا مباشرا بل
جاءت الظواهر الطبيعية والمناخية في
صور بيانية رائعة قدمها الشعراء لنا في
قصائدهم وابداعهم.

ورغم الجفاف الذي فرضه الموقع
الجغرافي على البيئة الكويتية ورغم قلة
الأمطار إلا أن الربيع الماطر يجعل
الأرض مزدانة ببساط من الورد يغلب
اللون الأصفر والبنفسجي عليه وما
نراه من كثافة الأزهار سببه قوة البقاء
واستعادة النوع لدى النباتات البرية،
فتتمو لفترة قصيرة تحدها فترة هطول
الأمطار وعندما يسود الجفاف قليلا
تزهو وتعطي ازهارا ذات ألوان فاقعة
فتجذب هذه الأزهار الملونة الحشرات
الملقحة لتقوم بتلقيح الأزهار وإعطاء
البذور وبالتالي المحافظة على النوع
النباتي.

والشاعر محمود شوقي الأيوبي
يصف الربا بعد هطول المطر:
الأرض خضرا والربا
جميلا مبرقة

هذا الربيعة مطرب

موشح استبرقه
في كل شبر روضه

تبدو عليها ممزقه
الغيث يهمي فوقها

سيولها مدفقة
عراسُ الرياض في

أرجائها مشوقه
البلبل الولهان فيها

ينحني للزنبقه
والورد نشوان الهوى

للنور يدنو عنقه
أما الشاعرة سعدية مفرح فأظهرت

البيئة بصورة أخرى حيث أطلت على
صحراء مترامية الأطراف وكثبان من

الرمل تسفيها الرياح وفي هذه البيئة
الجافة القاحلة وبعد أن تتبدد كثبان

الرمال يجد القارئ «النخيل»
و«الرمث» والنخيل شجرة يعرفها

الجميع وقصة وجودها في هذه البيئة
قصة قديمة جدا تعود جذورها إلى ما

قبل الميلاد بقرون عديدة. أما الرمث فهو
شجرة من شجيرات المرعى تتحمل

الجفاف وتقبل عليها الجمال وترعاها
بشراهة. ولشدة إقبال الجمال عليها

يروى الكلابي «أن البعض قديما كان
يظن أن الجمال خلقت من المرث وذلك

لإقبالها عليه».

فتقول الشاعرة:

أعطني إذن الرحيل

في فيافيك ودعني أسرج القلب وأعدو
في صحار صاغها الله رمالاً من خيوط

المستحيل

أعطني من موقد الرُبعة ناراً

ثم دعني أشعل الرمث، احتفاءً
بولادات النخيل.

ويجسد الشاعر خليفة الوقيان
صورةً دقيقةً للبيئة يرصد فيها

بأسلوبه الشعري دود الأرض
والعناكب وغيرها من الكائنات الحية

التي تشاركنا العيش في هذا الوسط
البيئي فيقول:

تفجر

إن دود الأرض يزحف..

والدبا المسعور يحصد حقلك الأخضر
جداولك التي تنساب

موسيقا وأغنية.

تهدم جرفها

أغفت

على أشلاء أمنيّة

نأى عن ليّها المزهر

ووجه الشمس يُغم

تنسج الغربان في قسّماته

رؤيا ظلاميّة

يُعشش للعناكب

في أخاديد السنا المقتول

ليل شائه أغبر

إذا كانت البيئة الكويتية الجافة قد

افتقدت الأنهار والغابات فلشعر

الكويتي ميزة أنه لم يتحدّد بهذه البيئة

ولعلنا نلمس ذلك في شعر الشاعر

يعقوب عبدالعزيز الرشيد:

صوت الضفادع في البستان يؤنسني

ولسعة البق أحلى من أذى البشر

ويخاطب الشاعر بستانه الذي يجري
إلى جواره نهرٌ مناسب:

ها قد أتيت لأخلو في خمائي
وأسمع الطير تشدو للهوى العطر
والنهرُ يعزفُ ألحاناً يرددها
طيرُ الحنان على الأغصان في الشجر
والروضُ يصفي لبوح الشوق منتشياً
وفي الوصال تراه شائق الثمر
ما تقدم من وصف وصور بيانية
تصف البيئة وتظهر عناصرها
ومظاهرها الطبيعية في الشعر الكويتي
يطرزه الشاعر صقر الشبيب بدعوة منه
للحفاظ على البيئة ومكوناتها وبقصيدة
يدعو الشاعر إلى إنقاذ الطيور وحمايتها
من أذى الصبيان والعابثين الذين امتدت
أيديهم إليها تصطادها بعشوائية.
فيقول:

كل طفل في كفه عصفورٌ
من أذاها يكاد فيها يبورُ
متأذ في قبضة الطفل والطفلُ
له من أذى الطيور سرورُ
أترى باري الطيور براها
لترى من أذى الورى ما يضرُ
إن البيئة التي وردت بعناصرها
المختلفة في الشعر الكويتي لم تغب في
القصة والرواية، فبدا البحر هادئاً،
مياهه متلاثة برطوبة آتية من العمق في
رواية الكاتبة ليلى العثمان «وسمية
تخرج من البحر» حيث تقول الكاتبة:

الماء يتلألأ

البحر هادئٌ

رطوبة تتماوج آتية من العمق. تتناثرُ

حوله. وهو قابع في الطراد وحيداً.
تداعب أنامله سيجارةٌ مطفاة. يراقبُ
الكرب الأحمر يتلاعب به الموج، وقلبه
يقرحُ كلما اهتز.. يعقبه الزبد. أو
ارتفاع الماء. ثم حين يطفو. يطفو الحلمُ
إلى قلبه، وذهنه يسافرُ إليها سريعاً
من البيت بعد أن رفضته.
أما في قصة الكاتب وليد الرجيب
فجاءت بيئة البحر حقيقة تسطع على
مياهه

الشمس الحارقة وشرطانات البحر لا
تكف عن التجول:

«أكو دسم في البحر»؟

يسألني كلما هم بنزع ملابسه
للسباحة..

يفتح منخريه ويحرك رأسه. ويشقُ
نشقات سريعة متشعما رائحة
الزيت في البحر..

أعلق ملابسه على بقايا يوم مائل على
جنبه. وعلى امتداد النظر

تطلق ناقلات النفط أبواقها..

يسبح دافعاً نفسه بيديه ورجليه،
وذقته تشق سطح الماء..

في الطريق يحتاجني وعصاه
لإرشاده، بينما في البحر يرتكنُ

في اتجاهاته إلى شيء لا أعرفه.. يندفعُ
في عمق البحر وصلعته تعكسُ

أشعة الشمس. وأظلم أنا قرب
الصخور. أتابعُ سرطانات البحر،

وأرشقها

بالحصى..»

ويشير الكاتب وليد الرجيب في روايته

«بدرية» إلى أثر العوامل البيئية على المباني، التي تهترئ تحت وطأة الحرارة الشديدة، كما يلمح فيها إلى طبائع الحيوان وغرائزه التي يكتسبها من الوسط البيئي المحيط به فيصف منظر عودة قطعان الماعز والخراف:

«.. قبل غروب الشمس خلف البيوت التي تقشر الاسمنت من

على حوائطها فظهر الطين، تتحول الأعمد الخشبية القادمة من

المدينة والمارة بحارتنا والذاهية إلى جهة لا نعلمها، والتي تحمل أسلاكها

كهربية، تتحول هذه الأعمدة إلى شيء رهيب وداكن وعال، عند هذه الساعة

المحددة تظهر قطعان الخراف والماعز وكأنها تعرف طريقها، فكلما اقتربت

من أماكنها تسرع الخطو ويثار الغبار ويختل انتظام القطيع،

ويضطر «أبو مجبل» راعيها أن ينادي بأعلى صوته ويصفر لها

فتعدل وجهتها، حتى تصل إلى بيوتها، ويتلکأ بعضها بالدخول

ليأكل بقايا الأوراق والأكياس قرب الباب، ويلج بعضها بسرعة على أمل

أن يجد الشعير ونوى التمر المنقوع في الماء...»

في حين أشارت الكاتبة ليلى العثمان «في روايتها وسمية تخرج من البحر» إلى

الشكل الهندسي الذي كانت عليه البيوت قديما وموقع بئر الماء والدلو منه:

«... كان البيت كبيرا، مربع الحوش. تتوسطه بركة ماء يتدلى دلوها. وكم

سقط الدلو. وكم تراكضت وسمية لاقتلاعه من منفاه بالممص. وحين يفلح أحدنا ينتصر على الآخر. ويغيطه.

حول البركة، كانت تنحسر في دوائر، قطرات الماء المتساقطة من الدلو، وكنا نزرع حولها بعض الشعير. ونتراهن من يكبر نبتة أكثر. وكان شعيري يطول بسرعة. تغتاط وسمية، لكنها تطمئن نفسها في كل مرة وتقنعني:

— شعيرك يطول بسرعة لأنك ولد، ولأنك أطول مني.

واتغابي:

— هل صحيح أنا أطول منك؟؟

تتحداني..»

وهكذا فقد أخذت البيئة الكويتية في الرواية بعدا آخر اتسم بالدقة في التعبير واختيار الأماكن والأشياء وعرضها بياضاح شديد.

وطيور الكراكي احتلت مكانا بارزا في رواية «عاشقة الثلج» للكاتب ناصر الظفيري، ويشير الكاتب إلى أحلام الهجرة التي تراود هذه الطيور دوما كما بدت المبيدات وتساقط أوراق الأشجار في الرواية خاصة في المقطع التالي:

طير الكراكي الوحيد على شجرة لا يدل جذعها المتبقي منها على

اسمها يحلم في رحلة إلى مكان بعيد، مكان بلا حبوب مسمومة ولا بنادق

غادرة.. يحلم بالطيران كلما اشتدت الريح تحت جناحيه ويتراجع..

يغمض عينيه عن تلك الأحلام التي تراوده بهجرة لا يعلم مصيرها. طير

الكراسي لم يبق له سوى جذع
 الشجرة التي كان له فيها عش صغير
 وفراخ وإلف.. فاجأتها المبيدات
 فتساقطت الأوراق الخضراء..
 وما زال ينتظر.. وكلما هبت الريح
 تحت جناحيه يهم بالطيران..
 وينتظر.. ربما عادت زوجته بعد
 حين.. ربما تمت الأغصان ثانية
 واخضضت أوراق الشجرة ونما
 العش بفراخه وإلفه.. وينتظر..
 ولا يغيب النخل عن القصة الكويتية
 بل تناولت الكاتبة منى الشافعي في
 قصتها «هو والنخلة» موضوع النخل،
 ويكاد القارئ للقصّة أن يرى باسقات
 النخل تقف شامخة بين سطور منى
 الشافعي، فتقول تصف العم سعداً الذي
 يحاول اصلاح سيارتها الجائمة تحت
 النخلة الكبيرة موقفاً المفضل:
 اتجهت ببطء وتشاقل نحوهما.. بينما
 كان عمي سعد يمارس خبرته
 المحدودة بميكانيكا السيارات.. غالباً
 ما كانت تنجح مع سيارتي..
 حسب التجارب السابقة.. رغم
 تكاسلي ورداءة الجو.. جلست على
 رصيف الموقف. تحيطني أشجار
 النخل الباسقة الفارعة الطول..
 الشامخة.. حدقت بما حولي.. جذبني
 النخل المصفوف أمامي..
 يحيطني من كل صوب..
 - ما أجمله من نخيل.. ما أشهه من
 بلح.. ما أرق صوت الجريد وهو
 يصطفق كالوسيقا..

ويحسُّ القارئ لفح السموم على
 وجهه واصطفاق جريد النخل وهبوب
 الرياح الحارة المحملة بالرمال والأتربة،
 والنخيل والعواصف الترابية «الطوز»
 ورياح السموم اللاهبة عناصر بيئية
 تمتاز بها البيئة الكويتية وجاء ذلك في
 قول الكاتبة:
 مازالت رياح السموم اللافة تهبُّ
 من فترة لأخرى محملة
 بالأتربة والرمال.. تزيد من اصطفاق
 الجريد.. تباعد بين أوراقه..
 تعبثُ بخصلات شعري.. تُزيل
 لمعانه..
 ما أقساك يا رياح!
 تهدأ العاصفة.. أنظر مرة أخرى إلى
 أشجار النخل.. أحسُّ
 بأنها تبادلني النظرات.. وتبتسم..
 ابتسم.. الحرُّ لا يرحمُني..
 العرق يتصبب من جبيني.. بدأت
 أشعر بالاختناق.. تواجهني
 نظرات عمي سعد المصحوبة بشيء
 من الحنان.. كأنها تواسيني..
 شجعتني نظراته على التحلُّ..
 واجهته بابتسامة رضا..
 ولم يكتف الأدب الكويتي بتسجيل
 مظاهر البيئة العامة بل دلف إلى تفاصيل
 الحياة الاجتماعية البسيطة والصغيرة،
 التي شكلتها القرون..
 فمن السموم والبحر.. واشراقة
 الشمس على زرقعة لا متناهية إلى
 أدوات تلك البيئة التي اخترعها
 إنسانها كتعبير عن وجوده الحي..
 والأبدي.

لوحة الغلاف الأول

اسم العمل: الأمومة (١٩٧٨)

القياس: ٦٠×٤٠×٢٠ سم

الخامة: برونز

للفنان الكويتي: عيسى صقر

مَجْمُوعَةُ الْحَرْبِ الْعِرَاقِيِّ وَهَجْرَةِ الْمُهَاجِرِينَ

خلال الاحتلال العراقي للكويت

إعداد
العقيد حقوقي
حسين عيسى مال الله

مركز البحوث والدراسات الكويتية

الكويت ١٩٩٥ م



للفنان الكويتي: سامي محمد

(التحدي) برونز، عام 1983 م
 40 × 60 × 100 سم، نسخة رقم 1/6 مفتتات
 السيد نصر الله بهياني
 نسخة رقم 2/6 مفتتات الفنان